وزارة التعليم العالي و البحث العلمي.

جامعة " محمد خيضر " بسكرة .

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية .

قسم الأدب العربي .

سِمَاتُ الأُسلـوبِ في مَرْثِيَّةِ مَالِكٍ بنِ الرَّيْب.

مُذَكِّرةٌ مُقَدَّمةٌ لنيْلِ شَهادَةِ الماجِستيرِ في عُلومِ اللِّسانِ العَربيّ.

إعداد الطالب :

محمد بن يحي .

إشراف الأستاذ الدكتور :

محمد خان .

لجنة المناقشة .

الأستاذ الدكتور:صالح مفقودة.	أستاذ التعليم العالي.	رئيسا .	جامعة بسكرة .
الأستاذ الدكتور: محمد خان.	أستاذ التعليم العالي.	مشرفا ومقرّرا.	جامعة بسكرة.
الأستاذ الدكتور:بلقاسم دفّة.	أستاذ التعليم العالي.	عضوا مناقشا.	جامعة بسكرة .
الدكتور :رشيد شعلال.	أستاذ محاضر قسم"أ"	عضوا مناقشا .	جامعة عنابة .
الدكتور : رابح بومعزة.	أستاذ محاضر قسم"أ"	عضوا مناقشا.	جامعة بسكرة .

الموسم الجامعي : 1429 . 1430هـ ، الموافق : 2008 . 2009م .

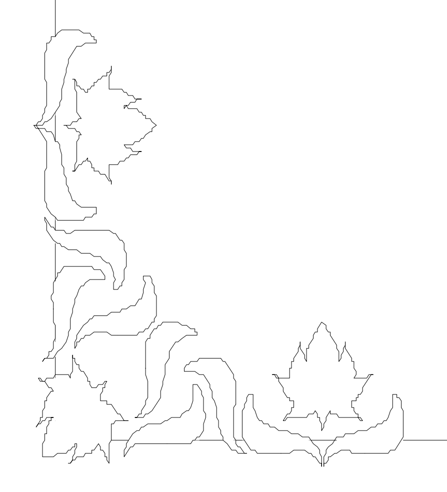


رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيـلِ الأَحَادِيثِ

فَاطِرَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَنتَ وَلِيِّ فِـي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ

تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِين.

((سـورة يـوسف / 101.))



شُكْرٌ و عِرْفان .

لأَشْكُرَنَّ هُماماً فَضْلَ نِعْمَتِه لا يَشْكُرِ اَللّٰه من لَمْ يَشْكُرِ النّاسا

أتَقدَّمُ بالشُّكْرِ الجَزيلِ إلى كُلِّ من علَّمَني حَرْفا ، من الكُتّابِ إلى الجَامعَة .

و إلى أَفْرادِ أُسْرتي : والدتي الكَريمَة ،

و زوجَتي الفاضِلة ،

و أولادي الأحبّاء ،

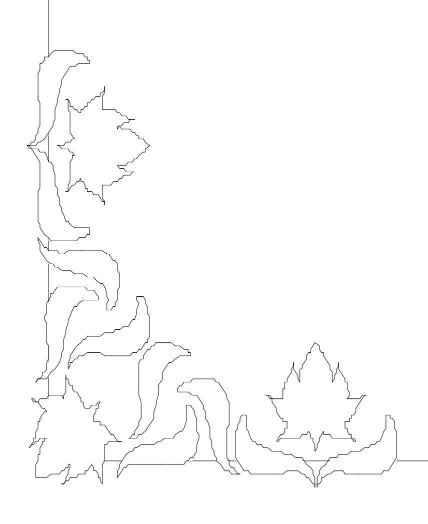
و أخواتي العزيزات ،

على دَعمهم لي ، و صَبرِهم معي طيلةَ فترةِ إنجازِ هذا البحث .

كما أشْكُرُ كُلَّ من شجّعني ، و مدَّ لي يدَ العونِ .

و الشكرُ الموفورُ إلى أستاذي الكَريم الدّكتور محمّد خان على كلّ ما أسداه لي من توجيهات لا تقدَّر بثمن .

محمّد بن يحي .



مُقَدِّمَة.

من منّا جرّب الموت ؟ لا أنا ، و لا أنت . و لكنّنا إذا ما رأينا إنسانا قد شخُصَ بصرُه ، و سكَنت أوصالُه ، و توقّفت نبْضاتُ عروقِه ...أيقنّا أنّها المنيّةُ قد أنشبت أظفارَها .

و الكثيرُ منا قد جرّب فقْدَ الأحبّةِ ، وتجرّعَ مرارتَه ، واكتوى بِلظَى فراقِهم و لوعتِه ، بل لعلّ الكثيرَ منا قد بكى الأحبةَ و رثاهم ، و انتحب ردحًا من الدّهرِ مُتمثِّلا ذكراهم ... و لكنّه ما جرّب الموت !

إنّ مدوّنةَ هذا البحثِ قصيدةٌ جرّب الموتَ صاحبُها ، إنّها يائيّةُ مالكٍ بنِ الرّيبِ التّميميّ(ت60 هـ) التي رثى بها نفسَه قبيل وفاتِه ، فخلّدها ؛ فبها عُرِف ، و دونَها لم يكن ليُعرَف إلاّ في عصرِه ، وبيئتِه الضيّقةِ كقاطِع طريقٍ ، هو و صاحبُه " شِظاظ " و عصابتُهما التي كانت تبعث الرّعبَ في نفوسِ المسافرين و قوافلِ التّجارِ في طرُق باديةِ البصرة .

وقد تناقلت كتُبُ الأدبِ تلكَ القصيدةَ ، فمنها ما نقلَ أبياتا منها ، ومنها ما نقلها كاملةً، مع اختلافاتٍ في رواياتِها و عدد أبياتِها .

فقد رواها " أبو زيد القرشي "(ت170 هـ) في " جمهرة أشعار العرب " اثنين وخمسين بيتا ، و أوردها كلٌّ من " أبي علي القالي (ت356هـ)" في " ذيل الأمالي و النوادر " و " عبد القادر البغدادي" (ت1093 هـ) في "خزانة الأدب" ثمانيةً و خمسين بيتا. ونقل أبو الفرجِ الأصفهاني(ت356 هـ) في كتاب " الأغاني " قولَ أبي عبيدة(ت209هـ) : " الذي قاله ثلاثةَ عشَر بيتاً، والباقي منحولٌ ، ولّدَه الناسُ عليه ".

وهذا البحث سيعتمد روايةَ أبي زيدٍ القُرَشيِّ ؛ لقُربِ عهدِ صاحبِها من عصرِ الشاعر .

و قد وسَمتُ بحثيَ هذا بـ : **" سِمات الأسلوب في مرثيّة مالكٍ بن الرّيب "**.

و " السِّماتُ " جمعُ "سِمة " ، و هي العلامةُ المميِّزةُ للشيءِ بين أقرانه . قال تعالى ينعت محمدا ε و الذين آمنوا معه: (سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ).[الفتح / 29].

و من هذا العنوانِ يظهر هدفُ البحثِ جليّا ، إنّه البحثُ عن السّماتِ الأسلوبيّةِ التي جعلت من هذه القصيدةِ عملاً فنّيّا خالدا .

إنّ الكثيرين يركّزون على موضوعِ القصيدةِ ؛ إذ يُمثِّلُ تجربةً فريدةً في بابه ، ربما لم يُسبَق إلاّ بالقصيدة المنسوبةِ إلى عبد يغوث الحارثي (ت43ق هـ) التي مطلعها : [من الطويل]

ألا لا تَلوماني كَفَى اللّوْمَ ما بِيا فَما لَكُما في اللّومِ نفْعٌ و لا لِيا .

بيدَ أنّ الموضوعَ ليس إلاّ عنصرا من عناصرِ القصيدةِ ، بل إنه أتفهُ عناصِرِها ، كما ترى "نازك الملائكة".

فما الذي يجعل بعضَ القصائدِ كالقصور المشيَّدة ، والأبنيةِ الوثيقةِ الباقيةِ على مرِّ الدّهور، وبعضَها كالخيام الموتَّدَة التي تزعزعها الرياحُ ، وتوهيها الأمطارُ، ويُسرِع إليها البِلى ؟ كما يقول " ابنُ طَباطَبا " ، أو ما الذي يجعلُ من مُرسَلةٍ كلاميّةٍ عملاً فنيّا ؟ على حدِّ تعبيرِ " رومان جاكوبسون Roman Jakobson ".

و لْنقُلْ إنّ بذورَ خلودِ القصيدةِ ، و عناصرَ الفنّيّةِ فيها كامنةٌ في أسلوبها . و هكذا يكون هدفُ الدّراسةِ هو البحثُ عن تلك البذور .

إنّ الدّراساتِ الأسلوبيّةَ العربيّةَ على الرّغمِ ممّا قطعته من أشواط على المستوى النّظريِّ ، إلاّ أنّها لا تزالُ تُعاني قُصورا في المستوى التّطبيقيّ ، فمعظَمُ الدّراساتِ التي اطّلعتُ عليها لا تُغطّي كافّةَ عناصرِ الأسلوبِ ، بل إنّ منها ما لا يعدو كونه مجرّدَ إضاءاتٍ أسلوبيّةٍ على النصوص المدروسة ، إذا ما استثنينا الدّراسةَ الفذّةَ التي أنجزها " محمد الهادي الطّرابلسي " الموسومةَ بـ " خصائص الأسلوب في الشوقيات ". و عليه كان من بين أهدافي – زيادةً على الهدفِ الرّئيسِ – الطموحُ إلى إنجازِ دراسةٍ أسلوبيّةٍ تُغطّي كافّةَ عناصرِ الأسلوبِ في هذه المرثيّة .

و لا يُمكنني بحالٍ أن أدّعيَ أنّ هذا البحثَ سبّاقٌ إلى تناوِلِ هذه القصيدةِ بالدّراسة ، بل إنّه مسبوقٌ بدراساتٍ كثيرةٍ ، منها ما ركّزَ على بعضِ ظواهرِها الأسلوبيّةِ ، و خاصّةً ظاهرةَ التّكرارِ . فقد خصّص لها "الدكتور حسن فتح الباب" فصلا في كتابه "رؤية جديدة لشعرنا القديم". كما خصص للقصيدةِ "محمد عبد العزيز الموافي" فصلا مُماثلا في كتابه :" قراءة في الشعر الإسلامي و الأموي " . أمّا "نازك الملائكة " ، فقد مثّلت بظاهرةِ التّكرارِ فيها للتّكرارِ البياني ، في كتابها " قضايا الشعر المعاصر ".

و قد تناولها "نور الدين السّد " بالدّراسةِ في مقالٍ له بعنوان : " المكوّنات الشعرية في يائيّة مالكٍ بنِ الرّيب " منشورٍ في مجلة اللغة و الأدب الصادرةِ عن "معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر" ، العدد 14 ، ديسمبر 1999 ، و لكنّه لم يتجاوز الجانبَ الموسيقيَّ فيها ، و بعضَ الدّلالات . و سوف نعرض لها في موضعها من هذا البحث إن شاء الله .

كما درسها "خثير ذويبي " في كتابه " البنيوية و العمل الأدبي– دراسة بنيوية شكلانية– (لمرثية مالك بن الريب) " ، لكنّ دراستَه الشّكلانيّةَ حوّلت هذا العملَ الفنّيَّ جداولَ و أعمدةٍ ،

و منحنياتٍ و مشجّراتٍ أفقدته نَكهتَه الأدبيّةَ .

إنّ قصورَ الدّراساتِ الأسلوبيّةِ التطبيقيّةِ عامّة ، و قصورَ الدّراساتِ التي تناولت هذه القصيدةَ خاصّةً ممّا يجعَل هذا البحثَ مُبرَّرا .

و قد اعتمدتُ في إنجازِ هذه الدّراسةِ على مصادرَ تراثيةٍ ، و مراجعَ حديثةٍ عربيّةٍ و مُترجَمة ، و أبحاثٍ منشورةٍ في المجلاّتِ والدوريات ، و بعضِ مواقع الأنترنيت. لم أرَ داعيا لذكرها ههنا ؛ فهي مُثبتةٌ في فهرسِ المصادرِ و المراجع .

و قد اقتضت ضرورةُ البحثِ أن أتّخِذَ من المنهجِ الوصفيِّ منهجا لهذه الدّراسةِ ، مع الاستعانةِ بالتحليلِ، والإحصاءِ الذي من شأنه محاصرةُ السّماتِ الأسلوبيّةِ في النّص،والكشفُ عنها.

و قد تكوّن هذا البحثُ من مقدّمةٍ ، و مدخلٍ نظريٍّ ، و ثلاثةِ فصولٍ تطبيقيّة ، و خاتمة ، و ذُيِّلَ بمُلحَقٍ عرَّف بالشاعرِ تعريفًا موجزا ، و أثْبتَ النّصَّ المدروسَ ، مع شرحِ بعضِ ألفاظه ، تيسيرا على القارئ .

أمّا **المدخلُ النظريُّ** ، فقد عَنونتُه بـ : **" في ماهيّةِ الأسلوب "** . و هو مدخَلٌ تأسيسيٌّ للدّراسةِ ؛ إذ لا يُمكن إجراءُ أيِّ دراسةٍ تطبيقيّةٍ دون أساسٍ نظريٍّ تقومُ عليه .

و تناول المدخلُ التعريفَ بأهمِّ الاتّجاهات الأسلوبيّةِ ، و نظريّاتِ الأسلوبِ ، وصولاً إلى معنى " السّمةِ الأسلوبيّةِ " التي هي لبِنَةُ البحث .

أمّا **الفصلُ الأولُ** ، فوسمتُه بـ : **" السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الموسيقيّة "** ، حيث احتوى على مبحثين ، درس أوّلُهما السّماتِ الأسلوبيّةَ في الموسيقى الخارجيّةِ ، متمثّلةً في الوزن و القافية . أمّا ثانيهما ، فقد خصّصته لدراسةِ السّماتِ الأسلوبيّةِ في الموسيقى الداخليّة ، متمثّلةً في : الصوتِ المعزولِ (الأصوات المجهورة و المهموسة ، و أصوات اللّين الطويلة ، و الأصوات شبه الليّنة ، وصوت الرّاء ، و التنوين) . و الصّوتِ في إطارِ اللّفظ (التّكرار ، و الجناس ، و الطباق ، والمقابلة) .

و عنْونتُ **الفصلَ الثاني** بـ : **" السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الفنيّة "** . و قسّمته إلى مبحثين . تناول الأول " أنماطَ التّشكيلِ البلاغيِّ للصورةِ الجزئيّة " . و قُسِّمَ إلى ثلاثةِ مطالب : درس الأولُ : السّماتِ الأسلوبيّةَ في الصّورِ المبنيّةِ على علاقةِ التّشابه (التّشبيه ، و الاستعارة) . ودرس الثاني : السّماتِ الأسلوبيّةَ في الصّور المبنيّةِ على علاقةِ التّداعي (الكناية، و المجاز المرسَل ، و المجاز العقلي .) أمّا الثالثُ ، فقد خُصّصته لدراسةِ السّماتِ الأسلوبيّةِ في الصورةِ الحقيقيّة .

و تناول المبحثُ الثاني " الصّورةَ الكلّيّةَ : خصائصَها ، و وظائفَها ". و قُسّمَ مطلبين : خُصِّص الأولُ لدراسةِ عناصرِ الصّورةِ الكلّيّة (الموسيقى الخارجيّة و الداخلية ، و الصّور الجزئيّة ، و اللّفظ الموحي ، و العاطفة و الشعور) ، بينما تكفّل المطلبُ الثاني بدراسةِ : خصائصِ الصورةِ الفنّيّةِ ، و وظائفِها . و قد تمثّلت الخصائصُ المدروسةُ في : التطابقِ مع التّجربةِ الشّعريّةِ ، و الوحدةِ و الانسجام ، و الإيحاء . أما الوظائفُ ، فكانت : نقلَ الشعورِ و العاطفة ، و نقلَ الشعورِ بأوجزِ عبارة ، و بعثَ الحياةِ في الجماد .

و وسمْتُ **ثالثَ فصولِ البحثِ** بـ :**" السّماتِ الأسلوبيّةِ في البُنى النّحويّةِ و البلاغيّة "**. و قد شمل مبحثين ، درسَ الأولُ : " السّماتِ الأسلوبيّةَ في البُنى الصّرفيّة " في مطلبين ، خُصّصَ الأوّلُ لتطبيقِ معادلة " بوزيمان A.Buseman " القائمةِ على حساب نسبةِ الأفعالِ إلى الصّفات . أما الثاني فخُصِّصَ لدراسةِ " السِّمةِ الأسلوبيّةِ في ضميرِ المتكلّم ".

أمّا المبحثُ الثاني فقد درس " السّماتِ الأسلوبيّةَ في البُنى النحويّة و البلاغيّة " ، حيثُ جمع في الدّراسةِ بين النّحوِ و المعاني ، معتمدا على تصنيفِ الجملِ على أساسِ نظامها و أساليبها ، محدّدا أنماطَها و صورَها ، مبرزاً معانيها البلاغيّة .

و قد قُسِّمَ هذا المبحث مطلبين : درس الأولُ الجملةَ الخبريّةَ بأنواعِها: المثبتةَ ، والمنفيّة ، والمؤَكّدةَ . أما المطلبُ الثاني ، فقد درَسَ الجملةَ الإنشائيّة : الطّلبيّةَ ، و الإفصاحيّة .

و خُتِم البحثُ بخاتمةٍ تضمّنت أهمَّ نتائجِه . و قد صنّفتها صنفين :

- نتائجُ عامةٌ ، تتعلّقُ بمختلفِ المسائلِ المنهجيّة ، والموسيقيّةِ ، و النحويّةِ ، و البلاغيّة .
- ونتائجُ خاصَّةٌ تتعلّقُ بالسِّماتِ الأسلوبيّةِ في النّصِّ المدروس .

و إذا كان في هذا البحثِ من مَكرُمةٍ ، فإنّ الفضلَ يعود بعد اللهِ تعالى إلى أستاذي الأستاذ الدكتور " محمّد خان " الذي أشرف عليه ، و أخذ بيدي حتى تمَّ هذا العملُ على هذه الصورة . فجزاه الله عني و عن كلِّ ما يقوم به في سبيلِ خدمةِ لغةِ القرآنِ كريمَ الجزاء .

و رجائي أن أكونَ قد وُفِّقتُ وإلاّ ، فحسبي أجرُ الاجتهاد . و ما توفيقي إلاّ بالله عليه توكّلتُ و إليه أُنيب .

محمّد بن يحي .

القصور ، تقرت ، في :05 رمضان 1429 هـ ، الموافق :05سبتمبر 2008 م .

مدخل

في ما هيةِ الأسلوب.

يهدف هذا البحثُ إلى دراسةِ " سماتِ الأسلوب في مرثيةِ مالكٍ بنِ الرّيبِ "، فموضوع البحث تطبيقي إذن ،« و لكنّ الدراسةَ التطبيقية الملموسة غيرُ ممكنة دون أساس نظري، و بدون النتائج النظرية – الوصفية المتحصل عليها – لا يمكن القيام بأي تطبيق .»[1] وحتى يتسنى لنا تحديدُ و دراسةُ سماتِ الأسلوبِ في مدونة هذا البحث ،لابد من تحديد مفهوم الأسلوب الذي تعددت تعريفاته وتشعبت باختلاف المنطلقاتِ التي انطلق منها كلُّ باحث في دراساته ؛ و ذلك ما أنشأ أسلوبيات ، و هذا ما يحتّم علينا التعرف إلى تلك الأسلوبيات .

و بما أن الأسلوبَ الأدبيَّ –كما يؤكد الباحثون – لا يوجد إلا في النص الأدبي ،كان لزاما علينا كذلك التعرضُ إلى مفهوم النصِ الأدبيِّ في منظور الأسلوبية .

إن تحديدَ الأسلوبيةِ و النصِّ الأدبي ، والأسلوب ، والسّمة الأسلوبية في البداية ضرورةٌ أكيدة ؛ فبالتحديد تتضح لنا مهمة دارس الأسلوب – التي نحن بصدد القيام بها – فلا نتجاوزها و لا نقصر عنها إن شاء الله .

1. الأسلوبية (la stylistique) :

لعله من نافلة القول إننا لن نستعرض تاريخ الأسلوبية ؛ فذاك ليس غايتنا [2]، و إنما نهدف إلى رصد أهمِّ تعريفاتها، وموضوعها ،واتجاهاتها مع التأكيد على أهمية و أهداف الدراسة الأسلوبية.

إن كلمة (أسلوبية)« دال مركب من جذره "أسلوب" style و لاحقته" يّة " "ique" ».[3] و ترجع كلمة "style" إلى الكلمة اللاتينية (stilus) التي تعني الريشة أو القلم ، أو أداة الكتابة .»[4]

« و تظهر صورتها المصغّرةُ في الكلمة الإيطالية "stiletto" »[5] ، و واضح أن كلمة "stylo" الفرنسية لا تخرج عن هذا المعنى .

---

[1] – عبد القادر بوزيدة : (فان دييك و علم النص) ، مجلة اللغة و الأدب ،معهد اللغة العربية وآدابها ،جامعة الجزائر ،ع11، ماي 1997، ص 8 .

[2] – أحصى " هانز فيلد " ألفي مؤلَّف في الأسلوبية خلال النصف الأول من القرن الماضي (1902 – 1952). ينظر :أحمد درويش : (الأسلوب و الأسلوبية مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه) ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، المجلد 5 ، العدد 1 ،أكتوبر/ نوفمبر/ديسمبر 1984، ص 63.

[3]–عبد السلام المسدي:الأسلوبيةوالأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب،الدار العربية للكتاب ،ليبيا–تونس 1977.ص39.

[4] – فتح الله أحمد سليمان :الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ،مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004 ، ص 39.

[5] – ستيفن أولمان :دور الكلمة ،ترجمة :الدكتور كمال بشر ،دار غريب ، القاهرة ،ط12 ،(دت)، ص 191.

« و قد انتقلت كلمة «style» من معناها الأصلي الخاص بالكتابة و استُخدمت في فنّ المِعمار وفي نحْت التماثيل ، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسة الأدبية .»[1]

1. 2. الأسلوبية مصطلحا:

كان "فون درجا بلنتش " أول من أطلق هذا المصطلح سنة 1875« على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية و البلاغية في الكتابة الأدبية .»[2] ، أما عن انتشار هذا المصطلحِ في الدراسات الأسلوبية العربية ، فقد كان لعبد السلام المسَدّي السبقُ في نقله و ترجمته ، و هو يستعمل مصطلحَ "علم الأسلوب" كذلك مرادفا للأسلوبية [3]. أما الباحث العربيّ "سعد مصلوح" فيؤْثِر مصطلحَ " الأسلوبيّات "، « و يعلل ذلك بأنه أَخْصَرُ [من مصطلح علم الأسلوب]و أطوعُ في التصريف ، كما أنه جاء في سُنّة السّلف في سلكّ المصطلحات الشبيهة بالرياضيات و الطبيعيات، و لأنه يتسق بهذا المبنى مع مصطلح اللسانيات و الصوتيات»[4]، إلا أننا نجد أن مصطلح "الأسلوبية "هو الذي طغى استعمالُه وجرى على الألسنة، أما مصطلح "أسلوبيات" فقد استُعمل– غالبا– للدلالة على الاتجاهات الأسلوبية .

والأسلوبية تستند في منطلقاتها إلى اللسانيات ، و هي تتخذ من الوجه الثاني من ثنائية "دي سوسير 1857-1913"(اللغة / الكلام langue/ parole) قاعدةَ انطلاق . حيث يقول : « و تشمل دراسة اللسان جزئين : الأولُ : جوهريٌّ و غرضه اللغة .الثاني : ثانوي ، و غرضه الجزء الفردي من اللسان و نعني به الكلام »[5]. ولئن كان "سوسير" قد أوقف دراساتِه على الوجه الأول من الثنائية (اللغة)، فإن تلميذه "شارل بالي Charles bally 1865-1947"قد تلقّف الوجه الثاني منها(الكلام) ؛ فكان بذلك مؤسّسَ الأسلوبية ،« فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع ش.بالي Charles bally أن علم الأسلوب قد تأسست قواعدُه النهائيةُ مثلما أرسى أستاذُه ف.دي

---

[1] – الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ،ص 39 .

[2] – نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية و الأسلوب) ،ج1 ، دار هومة ، الجزائر ،1997، ص 13 .

[3] – نفسه ، ص 13 – 14.

[4] – نفسه ، ص 14.

[5] – فردينان دي سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة : يوسف غازي و مجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، 1986 ، ص 32 .

سوسير Ferdinand de saussure أصول الألسنية الحديثة)).[1] و إذا كان "سوسير" قد قسم النظامَ اللغويَّ إلى: لغة وكلام ،« فإن ثاني هذين القسمين يشتمل على مستويين من الاستخدام أولهما :الاستخدام العادي " أو النفعي" .

ثانيهما:الاستخدام الأدبي" أو الفني".ويعني ذلك أنه في داخل ثنائية النظام اللغوي التي أوردها "دي سوسير" توجد ثنائيةٌ أخرى متفرّعةٌ عنها :

النظام اللغوي ← اللغة
النظام اللغوي ← الخطاب ((أو الكلام)) ← الخطاب العادي ((النفعي))
الخطاب ((أو الكلام)) ← الخطاب الأدبي ((الفني))[2]

« ويعتمد المنظّرون للأسلوب على البنية اللغوية للنص انطلاقا من التفرقة بين نوعي الخطاب ؛ بغيةَ دراسةِ العملِ الأدبيّ وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة : النحوية ، و الصرفية ، و المعجمية التي تتشكل منها البنيةُ العامةُ للشكل الأدبي، ولذلك فالدراسة الأسلوبية تنصَبُّ على النص بوصفه وحدة واحدة .»[3]

وقد عُرِّفت الأسلوبية بتعريفات عدّة ، يقترب بعضها ، ويتباين بعضها الآخر؛ و ذلك انطلاقا من الزاوية التي ينطلق منها كلُّ دارس للأسلوب . و إذا نحن حاصرنا تلك التعريفات ، وجدناها لا تخرج عن كونها تعتمد أحدَ عناصرِ الخطاب الثلاثة : المرسِل (المنشئ) ، أو الرسالة (الخطاب، أو النص)، أو المرسَل إليه (المتلقي ، أو القارئ) .

وقد انطلق "شارل بالي" من أن الخطاب نوعان :« ما هو حاملٌ لذاته غيرُ مشحون ألبتّة ، وما هو حاملٌ للعواطف والخلجات وكلِّ الانفعالات»[4]. وبالي لم يقصر الدراسة الأسلوبية على الأسلوب الأدبي، و إنما عمّمها على كلّ كلام مشحون بالعواطف ؛ فعُرِفت أسلوبيته بـ :
" الأسلوبية التعبيرية ". وهي عنده « تأتي لتتبُّع بصْماتِ الشّحن في الخطاب عامة »[5].

---

[1] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص16.
[2] – الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ،ص 16- 17 .
[3] – نفسه ، ص 17-18 .
[4] – الأسلوبية والأسلوب ،ص36.
[5] – نفسه ،ص37.

و لذلك وصفها " تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov " بأنها « قد اهتمت بالأحرى بتأويل العبارة و بالتعبير ، وليس بتنظيم العبارة نفسها».[1]

و عُرِّفت الأسلوبيةُ أيضا بأنها « علمٌ وصفيٌّ يُعنى ببحث الخصائصِ و السماتِ التي تميّز النص الأدبيَّ بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية ».[2]

و من منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي عرّفها "رومان جاكوبسون Roman Jakobson 1896-1982" :« بأنها بحث عما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا ، و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا ».[3]

أما " ميشال ريفاتير Michael Riffaterre" فقد ركّز على المتلقي ، و من ثمّ كانت نظرته إلى هذا العلم تصبّ في اتجاه المرسَل إليه ، فهو يرى « بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميِّزة التي بها يستطيع المؤلِّف الباث مراقبة حريّة الإدراك لدى القارئ المتقبِّل ...فينتهي إلى اعتبار الأسلوبيّة "ألسنية " تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معيّن و إدراك مخصوص ».[4]

و مهما تعددت تعريفاتُ الأسلوبيةِ فإنّها تتفق في نقطتين هامتين :

1- دراسةُ الوجهِ الثاني من ثنائية " سوسير " ، أي (الكلام).

2- تتخذ من اللغة مدخلا لها في دراسة النص الأدبي ؛ إذ « تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا ، فالأسلوبية تعني دراسةَ الخطابِ الأدبيِّ من منطلقٍ لغوي .»[5] ويؤكّد "ريمون طحان" على أهمية المدخل اللغوي في الدراسة الأسلوبية بقوله : « فالشكل موضوعٌ مهمٌّ في الدراسات البنيانية الحديثة ، و ما الأدب إلا عناصرُ تتضافر لتخلق الجمال ، و ما اللغة إلاّ الظاهرةُ الشكليةُ الوحيدةُ التي تُتيح لنا أن نتعرّف على الأدب الذي لا يتحقّق إلاّ بها و فيها .»[6] و يرى "جورج مولينيه George Molinié" الرأي ذاته ، حيث يقول موجّها الدراسات

---

[1] – مجموعة من المؤلفين: العلاماتية و علم النص ،ترجمة : منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 2004،ص 109.

[2] – الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 35 .

[3] – عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، (د ط) ، (د ت)، ص 58 .والأسلوبية و الأسلوب ، ص33.

[4] – نفسه ، ص 45.

[5] – الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 44.

[6] – ريمون طحان : الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ج 2 ، ص116 .

الأسلوبية :« ومن الحكمة أن لا نتعلق في البداية بدراسة المحتوى ، أو المواضيع أو الأيديولوجية ، فهذا ليس هدفَ الأسلوبية . يجب إذن أن نبقى بقوة في وسط الأشكال ، و المكوّنات اللغويّة والكلامية الإيحائية : تلك هي المادة التي يجب دراستها .»[1]

و إذا كانت اللغةُ تحتلّ تلك المكانةَ في الدراسات الأسلوبيّة ، فأمّا من حدود تقف عندها تلك الدراسات في دراسة لغة النص ؟ إنها تدرس كل ما يتعلّق بلغة النص من أصواتٍ ، و صيغٍ ، و تراكيبَ وكلمات ، فتستفيد من علم الأصوات ، و الصرف ، و الدلالة و التراكيب ؛ في الكشف عن سمات الأسلوب . و ذلك لا يعني أن الأسلوبية قد أصبحت عِلما يحوي كلَّ تلك العلوم ،كلاًّ ، بل إنها تستفيد من تلك العلوم اللغوية في تحليل النص الأدبي ، أمّا تقييم تلك السّمات فهو من عمل النقد الأدبي .[2]

1. 3. اتجاهات الأسلوبية :

1. 3. 1.الأسلوبية التعبيرية :

يُعد "شارل بالي"(1865 – 1947)مؤسس علم الأسلوب ، معتمدا على دراسات أستاذه " دي سوسير" لكن بالي « تجاوز ما قاله أستاذه ، و ذلك من خلال تركيزه الجوهري و الأساسي على العناصر الوجدانية للغة ».[3] فقد اهتم في دراساته بالبحث عن « علاقة التفكير بالتعبير ، و إبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفِّق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله .»[4] فالمنشئ سواء أكان متكلما عاديا أم أديبا، فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى المتلقي ، وفي أحيان كثيرة يضمّن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه . و قد صبّت الأسلوبيّة التعبيرية جُلّ اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب، بغَضّ النظر عن كونه عاديا أو أديبا . « و بذلك ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة و ليست أسلوبيّة الأدب».[5] فهو يهتم بالجانب

---

[1] – جورج مولينيه:الأسلوبية ، ترجمة:بسام بركة،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ،ط2، 2006. ص163.

[2] – يُنظر: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ،ص 36 و ما بعدها.و محمد بلوحي : (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة)، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . العدد:95 السنة :24، أيلول http://www.awu.dam.org /trath/ind-turath95.htm.2004 .

[3] – موسى سامح ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ، 2003. ص 10.

[4] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1، ص 66.

[5] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 11.

الأدائي للغة الإبلاغية من خلال تأليف المفردات و الجمل، و تركيبها، انطلاقا مما يمليه وجدان المنشئ .[1] و من هذا جاء نقد "تودوروف "لهذه الأسلوبية [2]. و من منطلق الاهتمام بطريقة الأداء اللغوي فقد كان بالي« يعد علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات، و علم التراكيب، و علم الصيغ .»[3] و طريقة "بالي"في التحليل « تشرح تحديدات لغوية يمكن عزلها في مقاطع من الخطاب ، و يمكن تصنيفها في فئات شكلية واسعة ، و هي الوسائل و يُنظر إلى هذه الوسائل على أنها تولِّد انطباعا في المتلقي هو الأثر .»[4] ولذلك ظلّت أسلوبية بالي تعبيريّةً بحْتةً «لا تُعنى إلا بالإيصال المألوف و العفوي ، و تستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي .»[5] ولم تستطع هذه الأسلوبية أن تصمد طويلا ؛ فقد ظهر تيار دُعي التيار الوضعي وظّفه أصحابه « للعمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد بالي في مهده. و من أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج .ماروزو Jules Marouzeau ، و م. كراسو Marcel Cressot »[6]

1. 3. 2.**الأسلوبية النفسية** :(ليوشبتزرLéo Spitzer 1887-1960):

ظهر هذا التيار كرد فعل على التيار الوضعي . و يمكن أن يُسمّى بالانطباعية « فكل قواعده العملية منها و النظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل ،وقالت بنسبيّة التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي.»[7] و أهم ما يميّز الأسلوبية النفسية أن رائدها "شبتزر" قد اهتم بالمبدع و تفرده في طريقة الكتابة ؛ مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده.[8] و عليه يكون النص يكشف عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية .و على الرّغم من أن هذه الأسلوبيةَ تعتمد مضمونَ الخطاب ، و نسيجَه اللغويّ إلا أنها « تجاوزت البحث في التراكيب و وظيفتها في نظام اللغة إلى العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي.»[9] ويمكننا القول بأن هذه الأسلوبية تعتمد النص المنفتح،

---

[1] – (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة).

[2] – ينظر : الصفحة 12 من هذا البحث .

[3] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1 ، ص 61 .

[4] – الأسلوبية ، ص 60.

[5] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 11.

[6] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 16 – 17 .

[7] – نفسه ، ص 17 .

[8] – (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة) .

[9] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 67.

عكس الأسلوبية البنيوية التي تكرّس انغلاق النص ، فقد استعان "شبتزر" بالدلالة التاريخية « ليستقي منها معلومات تسهم في إنارة بعض البؤر المظلمة في النص ؛ لأن الكلمة عنده في السياق الأدبي قد تأخذ دلالة معيّنة في النص ، و قد تتعدد دلالاتها بحسب السياق .»[1]

و يمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية في نقاط خمس[2] :

1 . وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته .

2 . معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه .

3 . ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه .

4 . إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي .

5 . السمة الأسلوبية المميّزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبيٍّ فردي ، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي .

إن هذه الأسس الخمسة تكشف لنا خطورة منهجية "شبتزر" من الناحية التطبيقية ، فقد كان هذا الرجل « ممارسا أكثر مما كان منظّرا ، و هو بذلك عالم أسلوبية في الصميم . »[3]

1 .3.3.الأسلوبية البنيوية:

تعد الأسلوبية البنيوية مدّا مباشرا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات"دي سوسير"[4]والبنيوية –كما هو معروف – تنطلق في دراساتها من النص من حيث كونُه بنية مغلقة ، « وتركّز الأسلوبيّة البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية .»[5] و هي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص،وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية [6].

و قد كان لأعمال " الشكلانيين الروس" الأثر البالغ في إرساء هذه الأسلوبية ؛ إذ ابتدعوا المحايثة في البحث الأسلوبي ، و بذلك كانت « المرة الأولى التي يتم فيها طرح برنامج أساسي

---

[1] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 73.

[2] – ينظر : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 11 . و الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 77.

[3] – الأسلوبية ، ص74.

[4] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 85.

[5] – (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة) .

[6] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 82.

ينحصر هدفه في تحليل الأعمال الأدبية تحليلا لسانيا صرفا...في سبيل البحث فيها – لسانيا – عن المكونات الكلامية للخاصة الأدبية من حيث هي " أدبية " ، أي في سبيل البحث عن الأدبية .»[1]

و يعد "رومان جاكوبسون" رمزا لهذه الحركة ؛حيث إنها اعتمدت نظريته في التواصل ، وتحديده لوظائف اللغة السِّتّ [2]. فالأسلوبية البنيوية « تُعنى بوظائف اللغة على حساب أيّة اعتبارات أخرى ، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي ، و يحمل دلالات محددة .»[3]

إننا حينما نذكر الأسلوبية البنيوية يستدعي المقام اسمين بارزين: "جاكوبسون" و"ريفاتير".

1– رومـان جاكوبسـون :نظرا لأثر "جاكوبسون"في هذا الاتجاه ؛ فسنخصُّه بالحديث لشخصه أولا، و لكونه رمزا لهذه الحركة ثانيا ؛ فقد قام بالتأسيس للأسلوبية البنيوية ذاتِ الطرح المحايِث الذي يجعل الأسلوبَ الميدانَ الأول و الأخير للبحث[4]. على الرَّغم من أنه لم يستخدم قطُّ كلمةَ ((أسلوبية)) و قلّما كان يستخدم كلمة ((أسلوب)) ،فقد استبدلها بمصطلح ((الشعرية)).[5]

و لئن كان "جاكوبسون " قد أقام نظرية التواصل ، وحدد وظائفَ اللغةِ بستِّ وظائف ، إلا أنه « ركز على الوظيفة الشعرية ؛ لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي .»[6] ، و تلك الوظيفة الشعرية تتحقق بإسقاط مبدإ المساواة (التعادل) في محور الاختيار (الانتقاء) على محور التركيب (التنسيق).[7]

و إذا كان "جاكوبسون" يركز على الوظيفة الشعرية أساسا في التحليل الأسلوبي ، فهو يؤكد على ضرورة الوقوف على علاقتها بالوظائف الأخرى للغة ، حيث يقول :« و يمكن أن تُحد الشعرية بكونها هذا القسم من الألسنية الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف اللغوية

---

[1] – الأسلوبية ، ص 84 – 85.

[2] – للاطلاع على وظائف اللغة الست و شرحها ، ينظر : فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون (دراسة و نصوص) المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993، ص181 و ما بعدها.

[3] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 82.

[4] – (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة).

[5] – بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء العربي ، بيروت ، (دط) ،(دت)، ص 39.

[6] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 13.

[7] – ينظر : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 188، و الأسلوبية ، ص 86 ، و الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 13- 14.

الأخرى.»[1] و تتجلى الشعرية عنده في إدراك الكلمة بكونها كلمة ، « و ليس كمجرد بديل عن الشيء المسمى ،ولا كتفجير عاطفة. إنها تتجلى في كون الكلمات ، و نحوها ، و معناها، و شكلها الخارجي و الداخلي ليست علامات غير مبالية للواقع ، بل علامات تملك وزنها الخاص و قيمتها الذاتية .»[2] و على الرغم من التأكيد على الوظيفة الشعرية إلا أن الباحث الأسلوبي عليه أن يتعامل مع النص على أساس أنه "بنية " متماسكة ، و كلٌّ لا يتجزأ . يقول جاكوبسون : « يجب أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة ، أي أن نفهمها ككل بحيث نُحدّد جيدا علاقات كل عنصر بالآخر.»[3] فكما أننا لا يمكن أن نفصل الأشكال في اللوحة عن الألوان،كذلك لا يمكن أن نقرأ قصيدة فنهتم بالمعاني – مثلا – و نهمل الموسيقى أو الصور.

2– ميشال ريفاتير :لعلنا لسنا في حاجة إلى القول بأن "ميشال ريفاتير" يعد علامة مميّزة في الأسلوبية البنيوية ، فمنذ أن نشر كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية " سنة : 1971 ، عُدّ بحقّ زعيم الأسلوبية البنيوية ؛ فهو الذي كشف عن أبعادها و دلالاتها.[4] و لعل الإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب و المتلقي ، بعد أن كانت تنصبُّ أساسا على الخطاب ، دون أن يحظى الطرف الثاني (المخاطَب) في العملية التواصلية بالاهتمام الكافي ، و بذلك عُدّ «الناشر الفعلي للمقاربة البنيوية في الآداب الفرنسية.»[5] وهو بذلك التوجيه تجاوز طرح جاكوبسون الذي يحوّل التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني ، معتمدا على مبدإ التماثل ، ليركز على فكرة التواصل التي تحمل طابع شخصية المتكلّم في سعيه إلى لفت نظر المخاطَب؛ فالرسالة الشعرية عنده تتكيّف مع متطلبات التواصل.[6] فالمخاطَب طرف أساس في عملية التواصل ، فكما أنه « لا يوجد نص بلا منشئ كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثيرٌ أو تواصل بلا قارئ ، فهو الحكَم على الجودة و الرداءة »[7]. و لئن كان ريفاتير يُولي المتلقي أهمية بالغة ، حتى إن أسلوبيته

---

[1] – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 190.

[2] – نفسه ، 252.

[3] – نفسه ، ص 9.

[4] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 15 .

[5] – الأسلوبية ، ص 88.

[6] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 16.

[7] – الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 22.

عُرِفت في بعض الأحيان بأسلوبية التلقي [1] ، إلا أنه لا يُهمل ركني عملية التواصل الآخريْن : المخاطِب و الخطاب ، حيث إن المنشئ « يعبّر عن ذاته و لا يكتب لها ، فإنشاؤه نابع من نفسه و ليس موجها لها .»[2]

فأسلوبية "ريفاتير" إذن تنظر في العلاقة بين الأطراف الأساس في عملية التواصل (المخاطِب ، و الخطاب ، و المخاطَب). و إن كانت تنطلق من النص ذاك أن المنشئ ينتهي بإنشائه النص ، و إن كانت ملامح شخصيته تنطبع فيه،إلا أن الذي يبقى هو النص ، و القارئ الذي يقرؤه و يتأثر به . يقول ريفاتير :« الظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط ، و لكنها القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص.»[3] و من هذا المنطلق كان اهتمامه بالعناصر الأسلوبية التي يضمّنها المنشئ نصه للتأثير على المتلقي. و هو يرى أن البحث الموضوعي يقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة ،و إنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله ؛ و لذلك نادى باعتماد قارئ مخبر[4].و القارئ المخبر ليس فردا بعينه ، و إنما مجموعة من القراء ذوي الثقافة الأدبية العالية ، إنهم مجموعة من النقاد.

و لابد من الوقوف على أربعة مقومات اهتم بها ريفاتير اهتماما بالغا ، و هي: الفرادة ، و السياق الأكبر و السياق الأصغر ،و التشبع ، و المفاجأة.

أ) **الفرادة**: و ينبني هذا المقوم أساسا على أن التجربة الأدبية التي تُنتِج نصا ما تكون دائما فريدة ، و من ثمَّ لا بد أن يكون النص فريدا في نوعه . و يولي ريفاتير " الفرادة " اهتماما كبيرا حتى إنه يجعلها حدا للأسلوب ، حيث يقول:« النص فريد دائما في جنسه ، و هذه الفرادة هي التعريف الأكثر بساطة ، و هو الذي يمكن أن نعطيه عن الأدبية . »[5]

ب) السياق الأكبر و السياق الأصغر : إن السياق الأسلوبي عند ريفاتير « نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقَّع ، و التقابل الذي ينشأ عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبي . »[6]

---

[1] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 18.

[2] – الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 22.

[3] – طارق البكري : (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير) ،http:/www.diwanalarab.com./spip.php، 2 جوان 2002.

[4] – الأسلوب و الأسلوبية ، ص 80. والأسلوبية و الأسلوب ، ص 79 – 80 .

[5] – (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير).

[6] – نفسه .

1-**السياق الأصغر**:و هو الذي يقوم على تشكيل المفاجأة التي أولاها ريفاتير أهمية كبرى،ويعد الطباق و المقابلة منبّها أسلوبيا يشكّل عنصر المفاجأة .[1]

2-**السياق الأكبر**: هو جزء من الخطاب الأدبي الذي يسبق الإجراء الأسلوبي ، و يوجد خارجه، و قد قسمه قسمين : . سياق + إجراء أسلوبي + سياق .

. سياق + إجراء أسلوبي + نقطة انطلاق إلى سياق جديد+ إجراء أسلوبي .[2]

ج) التشبع : و هو مقياس اعتمده ريفاتير لقياس مدى تأثير السمة الأسلوبية في المتلقي، « و معناه أن الطاقة التأثيرية لخاصة أسلوبية تتناسب عكسيا مع تواترها : فكلما تكررت نفس الخاصة في نصٍّ ضعفت مقوّماتها الأسلوبية، معنى ذلك أن التَّكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا.»[3] فالسجع – مثلا – قد يكون مثيرا أسلوبيا ، ولكنّ قيمته الأسلوبية تتناقص كلما تكرر ، حتى إنه ليغدو مظهرا من مظاهر ضعف الأسلوب .

د) المفاجأة : و تنتج عن المثير الأسلوبي الذي هو عنصر غير متوقع . ففي قولك : طار قلبي فرحا، فإن كلمة قلبي غير متوقعة ، فالمتوقع أن يُذكر بعد الفعل " طار " ما يطير حقيقة .و لا يخفى علينا مقدار المفاجأة التي حققتها هذه الاستعارة المكنية .لذلك فإن قيمة كل ظاهرة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة ، حيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها في نفس المتلقي أوقع .[4]

1. 3. 4.**الأسلوبية الإحصائية** :

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين ، ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبّة الوقوع في الذاتية . ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي " زمبْ zemb" الذي جاء بمصطلح" القياس الأسلوبي " ، و يقوم على إحصاء كلمات النص و تصنيفها حسب نوع

[1] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 18.

[2] – ينظر :صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، دار الشروق،ط1، 1998،ص 229-230.والأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 19.

[3] – النقد و الحداثة ، ص 49 . و الأسلوبية و الأسلوب ، ص 82 . و ينظر : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 17.

[4] – نفسه ، ص 17.

الكلمة ، ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة ، وهكذا تنتج أشكال و نماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض [1].

وقد اعتمد "أ.بوزيمان A.Busemann " في الإحصاء معادلةَ "التعبير بالحدث و التعبير بالوصف" ، و يقوم هذا النموذج على« إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول و عدد كلمات النوع الثاني ، ثم إيجادِ خارجِ قسْمةِ المجموعة الأولى على المجموعة الثانية .»[2] ومن خلال ذلك يُحكم على أدبية النص ، فارتفاع حاصل القسمة يُعد مؤشرا على أدبيته ، و انخفاضه يقرّبه من العلمية [3].

وقد شكّ بعضُهم في جدوى الإحصاء ، و رأوه عملية غير مجدية ، لا تعدو أن تكون جمعا لبعض الظواهر الأسلوبية في النص .يقول محمد عبد المطلب : « ربما لقي المنهج الإحصائي ما لم يلقه غيره من نقد و تجريح ؛ لأننا عندما نعمد إلى الإحصاء في دراسة الأساليب نحيل اللغة الأدبية إلى شيء بلا لون و لا طعم »[4] . و يقول بعد أن عرض جزءًا من دراسة "كمال أبو ديب " لإحدى قصائد أبي نواس:« من الواجب أن نتوقفَ لحظةً لنتساءل عن إمكانية أن تقودَنا هذه الإحصاءاتُ نحو تحليل العمل الأدبيِّ و فهمه، أم أنها تؤدي بنا إلى ملاحظات عاجزة لا تسهم بشكل جِدّيٍّ في تفسير النص.»[5].بينما يدافع فريقٌ آخر عن خطورة الإحصاء ، ورأوا أن معارضيه حكَموا من خلال بعض الدراسات العقيمة . يقول محمد جمال صقر :« لقد رضيت منذ زمان، جدوى اعتماد الإحصاء ، وصرت كلّما مضيت في طريقي أزدادُ به رضا ونفرةً ممن يلقي الأحكامَ غُفْلا منه.»[6]

---

[1] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1، ص97-98.و علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، ص266-267.

[2] – سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ،ط3 ، 2002 .ص74.

[3] – نفسه ص74.

[4] – محمد عبد المطلب :البلاغة و الأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1984، ص 139.

[5] – نفسه ، ص 142 .و ينظر : علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ،ص 270 وما بعدها.

[6] – محمد جمال صقر :(بحث فيما بين العروض واللغة ...)، http://minchawi.com/vb/shouthread.php. 12سبتمبر 2006.

و يرى "سعد مصلوح" أنه يمكن اللجوءُ إلى الإحصاء حين يُراد الوصولُ إلى مؤشّرات موضوعية في فحص لغةِ النصوص الأدبية ، و تشخيصِ أساليبِ المنشئين[1]. و يقول بعد أن طبّق معادلةَ "بوزيمان " على مجموعة من نصوص الأدبِ العربي :« وإننا لعلى يقينٍ من أنه مقياسٌ دقيقٌ إلى حد بعيد ، و أننا بذلك قد أثبتنا أن صدقه على الأدب العربيِّ لا يقلّ عن صدقه على غيره من الآداب ، كما أنه مقياسٌ واعدٌ متعددُ الوظائفِ و بسيطٌ في آنٍ معا.»[2] إنه لا يمكن التقليلُ من أهمية الأسلوبية الإحصائية ، و تهوينُ شأنها ، أو التهجُّم عليها ، لما تتمتع به من موضوعيّة ، و لكن لا بدَّ من توفرِ شروطٍ في دارس الأسلوب إحصائيا ، أهمُّها :

القدرة على «تحليل الظواهر الأسلوبية و تأويلها بما لا يخرج عن إطار النص.»[3]

1. 3. 5.الأسلوبية الصوتية (Phonostylistique):

يقابلها في العربية (علم الجمال اللغوي) ، و هو علم « يهتم بالجانب الصوتي و الفونولوجي في النصوص الجميلة ، حيث يساعد على كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال ، وتحقيقِ الصورةِ شارحا أبعادَ التَّكرار، والتقابل، و التوازي في مستوى الأصواتِ المفردةِ و مستوى السياق الصوتي .»[4]

و هي تنطلق أساسا من فكرة أنّ مادة الأدب هي الأصواتُ و الألفاظ ، و عليه فإن أيَّ تحليل جماليٍّ مشروعٍ للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما، أي عن طريق تحليلِ القالبِ الصوتيِّ لهذا العملِ الأدبيّ[5].

وموضوعُ الأسلوبية الصوتيةِ دراسةُ الوحداتِ الصوتية ، و السياق الصوتيِّ في النص الأدبي، و تفسيرُ العلاماتِ التي أدّت معانيَ و إيحاءاتٍ ، و صورٍ ساعدت على نقل الفكرة [6]. «و تعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيِّرات الصوتيةِ الأسلوبية ، و بمقدار ما يكون للغة حريةُ التّصرفِ

[1] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1،ص109.

[2] – الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ص 140.

[3] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1،ص 112.

[4] – محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ،القاهرة ،2002،(دط) ، ص 15.

[5] – الأسلوبية الصوتية ، ص 20.

[6] –نفسه، ص 12- 13.

ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية ، بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصرَ لغاياتٍ أسلوبية .»[1]

و يقترح " محمد صالح الضالع " سبعةَ أبعادٍ لتحليل البناءِ الصوتيِّ للقصيدة ، وهي[2]:

1- الوحدات الصوتية (الفونيمات).

2- السياق الصوتي للوحدات الصوتية .

3- الجانب اللفظي الموحي والمحاكي .

4- الجانب الصرفي و الوحدات الصرفية .

5- الجانب النحوي .

6- الجانب البلاغي .

7- الجانب العروضي و القافية .

ولا تجتمع هذه الأبعادُ كلُّها في قصيدة واحدة ، و لا يصوغها الشاعرُ متعمّدا ، و إلا تحولت القصيدة إلى صنعة لفظية [3].

2 .**النص الأدبي** (**الخطاب الأدبي**) :

إن ما يقودنا إلى الحديث عن النص في هذا المقام هو ارتباطُ مفهومِ الأسلوبِ بالنص الأدبي؛ فثمَّةَ علاقةٌ تلازميّةٌ بينهما ، مما جعل الكثيرَ من الباحثين يربط تعريفَ الأسلوبِ بالنص ؛ لأن « جوهر الأثر الأدبيِّ لا يمكن النفاذُ إليه إلا عبْرَ صياغته الإبلاغية . »[4]

جاء في اللسان :« النَّصُّ: رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رَفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ... نَصَّصْت المتاعَ إِذا جعلت بعضه على بعض. وكل شيء أَظْهَرْته، فقد نَصَّصْته...»[5]

فكلمة (النص) تعني الرفع ، و الإظهار .

و لنقفْ عند مصطلحين يترددان في هذا المجال: مصطلح (نصّ) ، و مصطلح (خطاب).

---

[1] – الأسلوب و الأسلوبية ، ص 39.

[2] – ينظر : الأسلوبية الصوتية ، ص 28 و ما بعدها .

[3] – نفسه ، ص28 .

[4] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 31.

[5] – ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ،1994. مادة :" نصص "، ج7، ص 97-98.

لقد ارتبط المعنى اللغويّ للفظة (نصّ) في العربية كما في الفرنسية بالكلام المكتوب ، في مقابل لفظِ (خطاب) الذي يحيل عادةً إلى الكلام المنطوق[1]. و المختصون « لا يولون أهميةً كبيرةً للتفريق بين ((النص الأدبي)) و((الخطاب الأدبي))، حيث يميل معظمهم إلى اعتبار ((النص)) و((الخطاب)) شيئا واحدا .»[2] و ما يؤكد ذلك قولُ "رولان بارث Roland Barthes 1915-1980": « النص يظلُّ على كلِّ الأحوال متلاحما مع الخطاب ، و ليس النصُّ إلا خطابا ، و لا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطابٍ آخر .»[3] ، و قد عدَّ بعضُ الدارسين الكلمتين مترادفتين ، و منهم "جوليان قريماس Algirdas Julien Greimas 1917 -؟ "« مستدلا بكون بعضِ اللغات الأوروبيةِ لا تتوفر إلا على لفظ واحدٍ يؤدي معنى ((الخطاب)) و ((النص)) على السواء.»[4]

و يرى بعضُ الباحثين أن النصَّ لا يكون إلا مكتوبا ، و بذلك فهم يسقطون صفةَ النصيَّةِ عن الأدب الشفوي ، بل و صفةَ الأدبيّةِ أيضا ، فهذا "جورج مولينيه" يجيب دون تردّدٍ عن السؤال : هل يوجد أدبٌ شفهيّ ؟ بقوله : « لا يوجد سوى الأدبِ المكتوبِ ، و العملُ الأدبيُّ يُحدّ كذلك بخاصيّةِ الكتابة.»[5]، و بذلك فهو يُسقط كلَّ إنتاج أدبيٍّ شفويّ ، و منه تراثُنا العربيُّ الذي انتقل مشافهةً قبل أن يُدوّن. و قد كان "ميشال ريفاتير" يعتنق الفكرةَ ذاتَهَا في تعريفه الأول للأسلوب حينما يعرفه بأنه «كلّ شكلٍ مكتوبٍ و فرديٍّ قُصد به أن يكون أدبا .»[6] و لكنه اقترح تعديلا مهمّا لذلك التعريفِ في ترجمته الفرنسية . بعد عقد من الزمن . حيث يقترح تعويضَ قوله :« شكل مكتوب » بعبارة « الشكل الدائم »[7]. و هو بهذا الاستدراك يكون قد أدخل الأدبَ المنقولَ مُشافهةً في تعريفه .

و معظم الدارسين يميلون إلى عدّ النصِّ نصا سواء أكان مكتوبا أم شفويا ، و يمكننا أن نستغنيَ في هذا المجال بقول " تون.آ. فان دييك Teun.A.Van Dijk ":« إننا نرى ((نصا))

---

1 – أحمد منور :(علم النص من التأسيس إلى التأصيل)،مجلة اللغة و الأدب ،معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة الجزائر،العدد 12، ديسمبر1997، ص30.

2 – نفسه ، ص30.

3 – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج2 ، ص30.

4 – (علم النص من التأسيس إلى التأصيل) ، ص30.

5 – الأسلوبية ، ص 152.

6 – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ،ص 16.

7 – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ص116.

النصوص((المتكلَّم بها)) والنصوص ((المكتوبة)) (المطبوعة) ، و إن كنا في اللغة الجاريةِ نستعمل الكلمةَ ((نص)) جوهريا بالنسبة إلى النصوص المكتوبةِ أو المطبوعة.»[1]

و بعد إذ جلونا مصطلحي ((نص)) و ((خطاب)) ، و رأينا استعمالهما بالمعنى نفسِه ، يجدر بنا أن نحدد مفهوم ((النص أو الخطاب الأدبي)).

لقد كان "بالي" أولَ من سنَّه و حدّد أبعادَه « في خضمِّ تشريعه للأسلوبية ، و قد انتهى به التحليلُ إلى ضبط هويةِ النصِّ الأدبيِّ انطلاقا من علاقة التناسبِ القائمةِ بين أجزائه.»[2]

وقد طرح "جاكوبسون"سؤالا في غاية الأهمية:«ما الذي يجعل من مرسَلة كلاميّةٍ عملا فنيّا ؟»[3]، أو بعبارة أخرى : ما السّماتُ التي تميّز النصَّ الأدبيَّ عن غيره من النصوص ؛ فتجعل منه نصا أدبيا ؟ و قد مكَّنه ذلك السؤالُ من الكشف عن أبعاد النصِّ الأدبي سنة 1960، وذلك حينما عرّفه بكونه «خطابا تغلّبت فيه الوظيفةُ الشعريّةُ للكلام...و لذلك كان النصُّ حسب "جاكوبسون" خطابا تركّب في ذاته و لذاته.»[4] وقد ذهب بعد ذلك علماءُ الأسلوبِ مذاهبَ شتّى في تحديد النص الأدبي ، ونعرض بعضَ تلك الآراءِ للتنوُّر بها في فهم و دراسة الخطاب الأدبي.

لقد اتخذ " تودوروف" من الشفافية مقياسا لتحديده ، فهو عنده « خطاب انقطعت الشفافيةُ عنه معتبرا أن الحدث اللسانيَّ العاديَّ هو خطابٌ شفّافٌ نرى من خلاله معناه ، و لا نكاد نراه هو في ذاته... بينما يتميز منه الخطابُ الأدبيُّ بكونه ثخِنا غيرَ شفّاف يستوقفك هو نفسُه قبل أن يمكّنك من عبوره و اختراقه.»[5] أما "جورج مولينيه" فقد اعتمد مقياسَ الإيحاء ، فقد وصف النصَّ الأدبيَّ بأنه « يحمل في داخله قوةً إيحائيةً ، فهناك جزءٌ كبيرٌ من المعنى غيرُ موجود بوضوح في التراكيب الظاهرةِ للنص.»[6] بينما تنطلق "جوليا كريستيفا" من مفهوم التّناص في تحديدها النص ، إذ تقول :«نحدد النصَّ كجهاز عبرَ لسانيٍّ يُعيد توزيعَ اللسانِ بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى

---

[1] –العلاماتية و علم النص ، ص 143. و ينظر: عبد القادر بوزيدة : (فان دييك و علم النص)، ص 11.

[2] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 109.

[3] – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 178.

[4] – النقد و الحداثة ، ص 58 . والأسلوبية و الأسلوب ، ص 88-89. و الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 2 ، ص 11.

[5] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 112. و الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 2 ، ص16 .

[6] – الأسلوبية ، ص25.

الإخبار المباشر، و بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقةِ عليه أو المتزامنةِ معه ، فالنصُّ إنتاجيّة ، و هو ما يعني :

أ) أن علاقته باللّسان الذي يتموقع داخلَه هي علاقةُ إعادةِ توزيع ...

ب) أنه تَرْحالٌ للنصوص و تداخلٌ نصيٌّ ، ففي فضاء نص معيّن تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة مقتطَعة من نصوص أخرى .»[1] و هي ترى أن النص الأدبي يُدرس في محورين : في محوره الأفقي (البنية السطحية للنص pheno texte)، و في محوره العمودي (البنية العميقة) الذي يسمح بكشف بعده التاريخي بما يحمله من قيم و معتقدات ، و ذوق و مشاعر ... و تُطلق على هذا المحور (تكوينيّة النص Le geno texte)، وهو ما شكّل مفهومَ التناص[2]. و بذلك تكون "كريستيفا " قد قامت بمحاولة لتجاوز البنيويّة ،أو بالأحرى مفهوم النص المغلق .

و قد أكد "جاك دريدا "«أن فكرة النص المنسجم الذي يُشكّل وحدةً تامةً و مغلقة لا وجود له.»[3]

3.الأسلوب :

جاء في لسان العرب أن « الأُسْلوب ، بالضم الفَنُّ ؛ يقال : أَخَذَ فلانٌ في أَساليبَ من القول أَي أَفانِينَ منه .»[4]

و مصطلح " أسلوب style " عند الأوروبيين أسبقُ في الظهور من مصطلح " أسلوبية stylistique" ؛ إذ يعود حسب المعاجم الفرنسية إلى بداية القرن الخامس عشر الميلادي ، بينما يرجع مصطلح " أسلوبية " إلى بداية القرن العشرين[5].

و قد تعدّدت تعريفاتُ الأسلوب « فقد جمع " ويلي ساندرز willy sanders " في كتابه "نظرية الأسلوب اللسانية " ثمانيةً و عشرين تعريفا للأسلوب » [6]، و مردّ ذلك التعدد في تعريفاته يرجع إلى الزاوية التي ينظر منها كلُّ باحثٍ في دراسته للأسلوب. و على الرَّغم من ذلك التّعددِ إلا أنه

[1] – كريستيفا (جوليا): علم النص ،ترجمة:فريد الزاهي، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ، المغرب ،ط2 ، 1997 ، ص 21.

[2] – يُنظر : (علم النص من التأسيس إلى التأصيل)، ص 27.

[3] – نفسه ، ص 29.

[4] – لسان العرب ، ج1 ، مادة " سلب " ، ص 474 .

[5] – أحمد درويش:(الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه) ، مجلة فصول ، ع5،م1، ص60.

[6] – ينظر: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 22 .

« ليس من نظرية في تحديد الأسلوبِ إلاّ اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائزِ الثلاثِ [المخاطِب ، و المخاطَب ،و الخطاب]أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة .»[1] فالنص الأدبي بالدرجة الأولى رسالةٌ لغوية ، و هو بذلك يقتضي وجودَ مرسِل (منشئ / مخاطِب) ، و نصٍّ(خطاب)، و متلقٍّ (مخاطَب).و ما يمكن أن نستشقّه من تلك التعريفاتِ المتعددةِ هو ارتكازُها على« مبادئ أساسية منها : العلاقةُ بين المتكلّمِ الكاتبِ من جهة ، و النصِّ من جهة أخرى ، ومنها العلاقةُ بين النصِّ من جهة و القارئ و المستمع من جهة أخرى ، و منها ما يلغي الطرفين اللذين يدور بينهما النص ، و هما المرسِلُ و المتلقي ، و يركز على النصِّ ذاتِه .»[2]

3. 1.نظرية الأسلوب من زاوية المنشئ:

نظر فريقٌ من علماءِ الأسلوب إلى الأسلوب من زاوية منشئه ، فعدّوه صورةً منه ، فهو يحمل عواطفه ، و أفكاره حتى ليغدوَ صاحبَه نفسَه. حيث يقول "بوفون Buffon " مقارنا بين الأسلوب و المعارف الأخرى :« إن المعارف ، و الوقائع ، والمكتشَفات تُنتزَع بسهولة ، و تتحوّل ...هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان ، و أما الأسلوب فهو الإنسان نفسُه ؛ و لذا لا يمكن أن يُنتزَع ، أو يُحمَل ، أو يتهدم.»[3] و قد ذهب "طه حسين" مذهبا قريبا من هذا في معرض شكّه في الشعر المنسوبِ إلى المجنون ، حيث يقول :« الشاعر يجب أن يتمثّل في شعره إلى حدّ ما ، فإذا كان شاعرا مُجيدا حقّا فشعره مرآةُ نفسِه وعواطفه و مظهر شخصيته »[4]. و يدور" أحمد الشايب " في المدار نفسِه ، بل إنه يجعل الأسلوبَ جزءًا لا يتجزأ من صاحبه ؛ حيث يرى بأن الأديب حين يعبر بصدق عن شخصيته « ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبيٍّ ممتاز في طريقة التفكير و التصوير و التعبير ؛ هو أسلوبه المشتقُّ من نفسه هو: من عقله و عواطفه وخياله و لغته»[5]. وهو عنده يكشف عن طريقة تفكير صاحبه وكيفية نظره إلى الأشياء[6].

---

[1] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 57.

[2] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 155. و ينظر محمد بلوحي (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة).

[3] – الأسلوب و الأسلوبية ، ص 22 . والأسلوبية ، ص67. و الأسلوبية و الأسلوب ، ص 63.

[4] – طه حسين :من تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي و الإسلامي ، المجلد الأول ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط4 ، 1981،ص 488.

[5] – أحمد الشايب :الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ،مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ،ط13، 1999، ص 127.

[6] – نفسه ، ص 134.

و من هذا المنطلق (الأسلوب من زاوية المنشئ) يصبح الأسلوب بمنزلة « لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبّئات شخصية الإنسان ، ما ظهر منها في الخطاب و ما بطن ، ما صُرِّح به وما ضُمِّن فالأسلوبُ جسرٌ إلى مقاصد صاحبه».[1]

و إذا كان الأسلوبُ بتلك المنزلة من شخصيّة صاحبه ، فإن أصحاب هذا الاتجاهِ يرون أنه بالإمكان تمييزُ أسلوبِ منشئٍ عن أسلوب منشئٍ آخر .[2]

و لعلَّ أهمَّ نقد يوجَّه إلى هذه النظرية يتمثل في أن التحليل الأسلوبيَّ قد ينطلق من خلفيات عن المنشئ ، و بذلك يلجأ المحلل الأسلوبيُّ إلى ليِّ عنقِ النصّ ؛ لإثبات صحةِ تلك الخلفيات . كما أن الأسلوب قد لا يكون بالضرورة تعبيرا دقيقا عن نفسية صاحبه ؛ فقد يُخفي المنشئُ مشاعرَه ، وأفكاره المذهبيّة [3]. ومع ذلك يرى الدكتور فتح الله أحمد سليمان إمكانيةَ التعاملِ مع النص من هذا المنظور مشترطا ألا يُفرضَ على النص شيءٌ خارجي ، و ألاّ ينطلقَ التحليلُ من أفكار مسبقة.[4]

و السؤال الذي يطرح نفسه بحدّة في هذا المقام : هل يمكن باعتماد هذه النظرية أن نتبيّن الشعر المنتحَل المنسوبَ إلى غير قائليه في شعرنا القديم ؟

3. 2. نظرية الأسلوب من زاوية المتلقي :

ينطلق أصحاب هذه الرؤية من كون أن الخطاب حتى إن كان صادرا عن منشئه ، فإن هذا المنشئ لا يكتب لنفسه ، و إنما يكتب لقارئ أو يخاطب سامعا، و من ثمةَ فصورةُ المتلقي لا تفارق ذهنه ؛ و لذلك « يجعل لكلّ مقام مقالا ، و يخاطب كلَّ إنسان بما يلائمه ، أي أن صورةَ المتلقي تظلُّ ماثلةً أمام المرسِل سواء كان – أي المتلقي – موجودا بالفعل ، أم موجودا في الذهن »[5]. و نتيجةً لذلك الحضورِ الذي يسجله المتلقي في ذهن المنشئ فقد عدّ "بيار جيرو" الأسلوب « مجموعة من الألوان يصطبغ بها الخطاب ليصلَ بفضلها إلى إقناع القارئ و إمتاعه و شدِّ انتباهِه و إثارة عواطفه ».[6] و قد أنزل " ميشال ريفاتير" المتلقي منزلة سامية ؛ إذ أن دوره ، و ردَّ فعلِه تجاه

---

[1] – الأسلوبية والأسلوب ، ص 63- 64.

[2] – ينظر : النقد و الحداثة ، ص 55 . و الأسلوبية و الأسلوب ، ص56.

[3] – ينظر : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 14- 15.

[4] – نفسه ، ص15.

[5] – نفسه ، ص 24.

[6] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 79.

النص يدخلان في تحديد الأسلوب ، و لذلك فهو يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلامِ في المتلقي ، فيعرّفه بأنه « إبرازُ عناصرِ سلسلةِ الكلام ، و حملِ القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص ، و إذا حلّلها وجد لها دلالاتٍ تمييزيةً خاصة»[1]. و يبدو أن "ريفاتير" قد وسّع مفهومَ الأسلوب ليتجاوز حدودَ النصِّ و يتعداه إلى القارئ « فالظاهرة الأدبيةُ عنده ليست هي النصُّ فقط ، و لكنّها القارئُ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص »[2].

و قد سار مؤلفو البلاغةِ العامة* في الاتجاه ذاتِه ،حينما يحددون الأسلوب بكونه «حصيلة ردود فعْلِ القارئ في استجابته لمنبّهاتِ النص»[3].

إن المخاطَب(المتلقي) موجودٌ في الخطاب بالقوّة ؛ مما يجعل المخاطِب يُضمّن خطابَه عناصرَ لغويةً من شأنها التأثيرُ فيه . و يبيّن المسدّي أهميةَ المتلقي ، و دوره في إيجاد الخطاب بقوله :« إن الملفوظ يظلُّ موجودا بالقوّة سواء أفرزته الذات المنشئةُ له ، أم دفنته في بواطن اللاملفوظ ، و لا يُخرجه إلى حيّز الفعلِ إلا متلقيه .»[4]

3. 3. نظرية الأسلوب من زاوية النص:

هناك فريق ثالثٌ ينظر إلى الأسلوب من زاوية النصّ ، و قد أقصى كلاًّ من المنشئ و المتلقي، ويرى أصحاب هذه النظرة أن النص هو الوحيد الذي باستطاعته الكشفُ عن مدلولاته من خلال لغته[5]. و قد كان هذا الاتجاهُ ردَّ فعلٍ لاتجاهاتٍ جزئيّةٍ كانت تُغرق في تاريخ الأدب و قصص حياة مؤلِّفيه[6]. و قد كان للبنيوية الأثرُ البالغُ في تكريس هذه النظرة ، فقد وصف

[1] – نفسه، ص79.

[2] – (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير) .

* و هم : جماعة مو (Jaque Dubois , F.Edeline, J.M.Klinkenberg, P.Minguet, F.Pire,: Groupe(mu) H.Trinon)

[3] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص76.

[4] – نفسه ، ص 83.

[5] – محمد بلوحي (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة).

[6] – صلاح فضل : (علم الأسلوب و علاقته بعلم اللغة) ، مجلة فصول ،ص 49.

"جاكوبسون" النصَّ الأدبي بأنه «خطاب تركب في ذاته و لذاته».[1] كما أن " مولينيه " عرف النص بقوله :« هو المجموع المنغلق والمتماسِك للعمليات الكلامية التي صُنع منها».[2]

و انطلاقا من هذا المنهج البنيوي يجعل "ستاروبنسكي" الأسلوبَ مِسْبارَ القانون المنظِّمِ للعالم الداخليِّ في النص الأدبي[3]. و البنيويون يربطون مفهومَ الأسلوبِ بالنص فريفاتير يرى أنه « ليس ثمّةَ أسلوبٌ أدبيٌّ إلا في النص »[4]. و يجعل مولينيه النصَّ ميدانا تُبنى فيه الأدبية[5]. أما "هيل A.HILL "، فهو الآخرُ يربط الأسلوبَ بالنص ، فهو عنده « الرسالة التي تحملها، العلاقاتُ الموجودةُ بين العناصر اللغوية ، لا في مستوى الجملة ، و إنما في إطارٍ أوسعَ منها كالنص أو الكلام.»[6] و قد وسّع بعضُ الباحثين مفهومَ الأسلوب ليصبحَ نفسَه النص ، فريفاتير تدرج في تعريف الأسلوب ، بادئا بالفِرادة ، موضحا مفهومها: « الفرادة التي نعطيها اسمَ الأسلوب ، و التي تم خلطُها رِدْحا طويلا مع الفرد المفترَضِ المسمى الكاتب»[7] . و في النهاية يعلن مقررا : « الأسلوب في الواقع هو النص .»[8] بينما نجد " هيلمسليف " يوسّع مفهومَ الأسلوب حيث يصبح النصُّ ببنيته دالاًّ « فبمجرد تعبيرِ الإنسانِ عن فكرة ما شعرا بدلَ تعبيرِه عنها نثرا يُعد تنبيها للمتقبِّل إلى أن النص – فضلا عما يحمله من دلالاتٍ أوليّةٍ تكوِّن بنية رسالته – قد استحال في صياغته دالاًّ متّصلا بنظامٍ إبلاغيٍّ آخرَ غيرِ النظام الألسنيِّ البسيط .»[9]

لقد غدا الأسلوب والنص متلازمين في عُرف البنيويين ، فالأسلوب عندهم ليس شيئا خارجا عن النص ، بل هو عنصرٌ من عناصره ، فالنصّ هو الميدان الوحيد الذي يُبنى فيه الأسلوبُ، و لا أسلوبَ إلا في النصِّ الأدبيّ . ويحدد " محمد الهادي الطرابلسي" الأسلوبَ بأنه ما تستعصى

---

[1] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج2 ،ص 16 . و الأسلوبية و الأسلوب ، ص 88- 89.

[2] – الأسلوبية ، ص 153.

[3] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 89.

[4] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 79.و الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 15.

[5] – الأسلوبية ، ص 153.

[6] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 87.

[7] – (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير).

[8] – نفسه.

[9] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 88.

ترجمتُه ، و هو يعني بالترجمة نقلَ النصِّ من لغة إلى أخرى ، أو في إطار اللغةِ نفسِها، فنحن حينما نترجم نغيّر الدوالَ المرتبطةَ بمدلولاتها في النص ، و بالتالي نُنتِج نصا جديدا. فالأسلوب في نظره « صراعٌ متواصلٌ عنيفٌ ضدَّ اعتباطيةِ الدال »[1]

كانت تلك هي الرؤى الثلاث للأسلوب، فأيّها يتبنى المحلل الأسلوبي؟ و للإجابة عن هذا السؤال يمكننا أن نستنيرَ برأي المسدّي الذي يُنبّه إلى عدم الانسياقِ وراء هذا المنهجِ والغفلةِ عن التفاعل العضويِّ في عملية الخطابِ بين المخاطِب ، و المخاطَب و الخطاب ؛ إذ أن العملية لا تَكتمل إلا بأضلاع المثلثِ الثلاثة [2].

3. 4. محددات الأسلوب :

و بعد إذ تحدد لدينا مفهومُ الأسلوبِ من مختلَف الزوايا ، يمكننا أن نتطرّق إلى محدداته ، أي ما يُستند إليه في تحديد الأسلوب ؛ إذ إن في النص الأدبيِّ عناصرَ تدخل ضمْنَ الأسلوب و أخرى لا تدخل ضمنه .

3. 4 . 1.الأسلوب إضافة :

يرى بعضُ الباحثين أن الأسلوب إضافة ، أي إنه إضافةُ بعضِ الخصائص أو السّماتِ الأسلوبيةِ إلى النصوص المحايدة ؛ فتنقلَها من حيادها ، و بذلك تصبح أسلوبا .« و يتركز عمل المحلل الأسلوبي وفْقَ هذه النظريةِ على الكشف عن تلك العناصر ، و إعادتها مرة أخرى إلى صورها المجردة.»[3] وهذا يعني أن الأسلوب مجموعةٌ من الخصائص ، أو السماتِ تُزاد على لغة التواصل العادية .« و إذا كان الأسلوب إضافة ، فإنه يعني التحسينَ و الزّخرفةَ والتجميلَ للتعبيرات المحايدةِ البريئةِ من أيّةِ أسْلبةٍ ممكنة .»[4] فإذا أخذنا – مثلا – بيتين من مطلع القصيدة التي أنشدها "أبو تمام"(ت231هـ) في فتح عمورية ، تبيّنت لنا الإضافاتُ التي زادها الشاعرُ من خلال ألوان البديع : [من البسيط]

السّيفُ أصْدقُ إنْباءً مِن الكُتُبِ	في حَدِّهِ الحَدُّ بينَ الجِدِّ و اللَّعِبِ
بِيضُ الصَّفَائِحِ ، لَا سُودُ الصّحَائِفِ	في مُتُونِهِنَّ جَلاَءُ الشَّكِّ و الرِّيَبِ

[1] – (الأسلوبية) ، مجلة فصول ، م5 ، ع1 ، ص 220 و ص 223.

[2] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 76.

[3] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 152.

[4] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 22.

فقد استعمل في بيتين ستةً من المحسنات البديعية ، تلك المحسناتُ التي أولِع بها ؛ فميّزت أسلوبَه ، و أضفت عليه سمةً خاصة ، حتى عُرف مذهبُه بالصناعة اللفظية .

و لا يذهبنّ بنا الظنُّ إلى أن معنى (الأسلوب إضافة) مرتبطٌ بالزخرفة البديعية ، « فنحن نتكلم عن أسلوبِ نصٍّ محدّدٍ عندما تُضفي بعض البُنى على هذا النصِّ سمةً ((خاصة)) أو عندما تجعل منه فِرادةً إزاءَ نصوص أخرى .»[1] على حد تعبير " فان دييك ".

3. 4. 2. الأسلوب اختيار (Selection):

شاع في الدراسات الأسلوبيةِ أن الأسلوب اختيار ، فقد أشار "ماروزو" منذ 1931 إلى أن الأسلوب « اختيار الكاتب لما من شأنه أن يَخرُجَ بالعبارة من حيادها ، و ينقلَها من درجتها الصّفرِ إلى خطاب يتميّز بنفسه .»[2] و ترجع هذه النظريةُ إلى مقولة إن « أي فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال ، و كيفيات متنوّعة .»[3] فشأنُ الأديبِ شأنُ الرّسّام الذي يبدع لوحة، فهو لا يخترع ألوانا لم يُسبق إليها ، و إنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها غيرُه ، فيختار منها ما يناسب موضوعَ لوحتِه ، و يمزج بعضها ببعض ، و يستعمل هذا اللونَ في هذا الموضع ، و ذاك في غيره . و كذلك الأديب ، فهو لا يخلق لغة جديدة ؛ إذ هي « بناءٌ مفروضٌ على الأديب من الخارج ، و الأسلوبُ مجموعةُ الإمكاناتِ التي تُحقّقها اللغة ، و يستغلّ أكبرَ قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صانع الجمال الماهر ».[4] و إذا كان الأمر كذلك ، فإن الاختيار عمليةٌ واعيةٌ يقوم بها الأديب حين « يفضِّل بعضَ طاقاتِ اللغة على بعضها الآخر في لحظة محدودةٍ من لحظات الاستعمال .»[5] و لذلك نجد علماء الأسلوب يُرجعون فِرادةَ الأسلوب و تميّزه إلى الاختيار[6].

وإذا ما نحن تفحصنا تحديدَ الأسلوبِ بأنه اختيار ، وجدنا أنه يدخل في جوهر العلاقةِ بين اللغة و الكلام ، « فإذا كانت اللغة هي النظام ، فإن الأسلوب هو ظاهرةٌ كلاميّةٌ فرديّةٌ في الدرجة الأولى .»[7]

---

[1] – العلاماتية و علم النص ، ص 166.

[2] –الأسلوبية و الأسلوب ، ص 98 . النقد و الحداثة ، ص 58.

[3] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص54-55. الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 27.

[4] – الألسنية العربية ، ج2 ، ص 116.

[5] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 72.

[6] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 160.

[7] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 30.

و الحقيقة أن مفهوم " الأسلوب اختيار " قديمٌ في تراثنا البلاغيِّ فقد خاض فيه علماءُ البلاغة ، و نعرض في هذا المقام – بإيجاز – لعلَمين متميّزين يتسنّمان الدرسَ البلاغيَّ العربيَّ القديم:" ابن طَباطَبا العلويّ "(ت 322 هـ) ، و " عبد القاهر الجرجاني " (ت 471 هـ) .

فقد تعرض" ابن طباطبا " في كتابه " عيار الشعر " لهذا المفهوم ، و هو يفصّل خطواتِ عمليةِ الإبداعِ الشعريّ ، و إن لم يُسمِّ الأسلوبَ مصطلحا ، فإن فكرَه كان مشغولا به ، حيث يقول:« فإذا أراد الشاعر بناءَ قصيدةٍ مخض المعنى الذي يريد بناءَ الشّعر عليه في فكره نثرا ، وأعدّ له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلَس له القول عليه. فإذا اتفق له بيتٌ يُشاكِلُ المعنى الذي يرومه أثبته ، وأعمل فكرَه في شغلِ القوافي بما تقتضيه المعاني... ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعُه ونتجته فكرته، يستقصي انتقادَه، ويَرُمُّ ما وَهَى منه، ويُبدِّل بكلٍّ لفظة مستكرَهة لفظةً سهلة نقية . وإن اتفقت له قافيةٌ قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخرُ مضادٌ للمعنى الأول ، وكانت تلك القافيةُ أوقعَ في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختارِ الذي هو أحسن ، وأبطَلَ ذلك البيت ، أو نقض بعضَه، وطلب لمعناه قافيةً تُشاكِلُه...»[1]

أما الشيخ " عبد القاهر الجرجاني " فقد تعرض لمفهوم(الأسلوب اختيار) ، وهو يعرض نظريته في النظم ؛ إذ النظمُ عنده ليس ضمَّ اللفظ إلى اللفظ ، بل لا بد من مراعاة تناسقِ دلالتِها ، و تلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل[2]. كلُّ ذلك يتمُّ في إطار توخّي معاني النحو[3]. و هو حين يصف عمليةَ الإبداع الأدبيِّ يجعل الأسلوبَ اختيارا ، حيث يُشبّه المبدعَ بالبنّاء الذي يتخيّر موضعَ الحجارة ، و لنتمعّن قوله :« و اعلم أنّ مما هو أصلٌ في أن يدقّ النظر و يغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفتَ أن تتّحِد أجزاءُ الكلام ، و يدخل بعضها في بعض ، و يشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل ، و أن يُحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا ، و أن يكون حالك فيها حالَ الباني ، يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك ، نعم و في حالِ ما يُبصر مكانَ ثالثٍ و رابع يضعهما بعد الأوليين...»[4]

1- ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق: الدكتورعبد العزيز بن ناصر المانع ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ،(د.ت) ، ص 7-8.

2 – عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز ، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر،1991، ص65-66.

3 – نفسه ، ص94.

4 – نفسه ، ص 102- 103.

2. 4. 3. الاختيار و التركيب :

يرتبط مفهومُ الاختيارِ بمفهوم التركيب؛كي يتحقق الأسلوب .و يعتمد علماءُ الأسلوبِ خصوصا ، و علماءُ اللسانِ عموما على محور النظمِ و محور الاستبدالِ اللذين ميّزهما "سوسير"[1].

« فالنص الأدبيُّ يتحقق بإسقاط مبدإ المساواةِ الموجودِ في محور الاستبدال (الذي يقوم عليه الانتقاء بين المفردات) على محور النظم (الذي تتم فيه عمليّةُ التنسيق).»[2]

و قد استرعى اهتمامَ "جاكوبسون" اعتمادُ الإنسان في كلامه على ظاهرتي الانتقاء و التنسيق ؛ فيعرّفهما بأنهما عمليتان رئيستان في سيرورة الكلام . فالتكلمُ – عنده – يتطلب عمليّتين أساسيتين : أولاهما الانتقاء ، و ثانيتهما التنسيق[3]. فالاختيار و التركيب ظاهرتان متلازمتان ؛ إذ لا ينشأ الخطابُ من مجرّد اختيار عناصرَ لغويّةٍ من معطيات اللغة ، بل لا بدّ من تنسيقها وفْقَ ما تقتضيه قوانينُها ، و بذلك يتشكّل الأسلوب .

أنواع الاختيار : يمكننا أن نميّز بين نوعين من الاختيار :

أ) **الاختيار من المعجم** : و يتمثل في اختيار المنشئ الألفاظَ التي يراها مناسبة .

ب) **اختيار التركيب** : مثل :(الجملة الفعلية ، الجملة الاسمية ، التقديم ، التأخير...)[4]

و لكن السؤال المطروح ههنا : هل كلّ اختيار يُعد أسلوبا ؟

ولإجابة هذا السؤال نقول : مادام الأسلوبُ يتمُّ عن وعيٍ و قصدٍ من المنشئ ، سواء أكان ذاك الاختيارُ معجميا أم تركيبيا ، فلا بدّ أن يُفضي إلى بُعد تأثيريّ ، أو جمالي . فإذا تحقق ذلك كان الاختيار أسلوبا ، و إن لم يتحقق لم يعد أسلوبا .

و على الرَّغم مما تُقدِّمه اللغة من إمكانات ، و خيارات للمنشئ ، سواء على المستوى المعجمي أم التركيبي ، إلا أن هذا الاختيار ليس حرا حريةً كاملة ، فهو محكوم بقواعدَ و أسس

---

[1] – ينظر : محاضرات في الألسنية العامة ، ص 149-150.

[2] – الأسلوبية ، ص 10.والأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ،ص13-14. و النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 76.

[3] – نفسه ، ص 38.

[4] – ينظر : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 28 . و الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1 ، ص172 .

أخرى[1]. كما أن هناك عناصرَ لغويّةً لا يمكن استبدالها بغيرها ؛ فهي مفروضة لا اختيار فيها ، كأسماء الأماكن ، و أسماء الأعلام ، و غيرها [2].

3 . 4 .4.**الانزياح :** (L' ecart) :

دأبَ علماءُ الأسلوبِ ومنظِّرو الأدبِ على توظيف نظريةِ الانزياحِ في دراستهم النصوصَ الأدبية ، حتى غدا تعريفُ الأسلوب عند كثير منهم بأنه " انزياح "، أو انحراف Déviation) أكثرَ تعريفاتِ الأسلوب انتشارا [3].و نشير إلى أن مصطلحاتٍ عدّةً قد استُخدمت للدلالة على معنى "الانزياح"، و منها : الانحراف ، و الإخلال ، و العدول ، وخرق السّنن...[4]

و قد اعتمد " تودوروف "في تعريفه للأسلوب على مبدإ الانزياح فعرّفه « بأنه ((لحن مبرَّر)) ما كان يوجد لو أن اللغة كانت تطبيقا كليّا للأشكال النحوية الأولى.»[5] أما "ريفاتير" فقد عرفه «بكونه انزياحا عن النّمط التعبيريّ المتواضَع عليه ، و هو خروجٌ عن القواعد اللغوية ، و لجوءٌ إلى ما ندَر من الصيغ »[6] .

والسؤال الذي يطرح نفسه عند تعريف الأسلوب بأنه انزياح ، هو: ما المعيار الذي يحدّد هذا الانزياح ؟ فالانزياح لا يكون إلا بالنسبة لمعيار ما . و هو يستمد دلالتَه من الخطاب الأكبر (اللغة) ، لذلك يتعذر تصوره في ذاته[7].

معيار الانزياح :يرى معظمُ الأسلوبيين أن المعيار الذي يمكن الاستناد إليه في تحديد الانزياح هو المستوى العادي للغة ، أي ما ارتضاه علماءُ النحو ، و ما أقرّه اللغويون[8]. و قد لاحظ جاكوبسون أن« المرسَلة الشعريةَ تجاذبٌ مستمرٌّ بين المحافظة على المعايير و خرقها .»[9] بينما يقترح

---

[1] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 27.

[2] – نفسه ، ص 34.

[3] – الأسلوبية و الأسلوب ،ص 93.و الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1،ص179 .والأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ،ص 35.

[4] – ينظر : نفسه ، ص 43 و ما بعدها .

[5] – النقد و الحداثة ، ص 41 و ص 60 . و الأسلوبية و الأسلوب ، ص 98-99.

[6] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1 ، ص 181.

[7] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 94.

[8] – الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 21.

[9] – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 78.

" ليو شبتزر " « وضع عمل المبدع كلّه في مقابل لغة عصره .»[1] ، أما "ريفاتير " فقد أرجع المعيارَ إلى النصّ نفسِه ؛ إذ يرى أن السياق هو المعيارُ ، فبدلا من أن يُبحث عن المعيار في أشياء خارج السياق ، وجد أن السياق نفسَه يمكن أن يكونَ هو المعيار .»[2]

مبرِّرات الانزياح: هناك علاقةٌ وُثْقى بين الاختيار و الانزياح ؛ فالثاني نتاجُ الأول ، و المنشئُ حين يلجأ إلى الانزياح يكون – غالبا – ذا مبرِّراتٍ فنيّةٍ ، و غاياتٍ جمالية . و قد يكون اضطراريا كما يفعل الشاعر حينما يضطرُّه الوزنُ و القافية [3].

قيمة الانزياح : يلخصها المسدّي بقوله:« ولعلّ قيمةَ مفهومِ الانزياح في نظرية تحديدِ الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب تكمن في أنه يَرمز إلى صراع قارٍّ بين اللغة و الإنسان : هو أبدا عاجزٌ عن أن يُلِمَّ بكلِّ طرائقها ومجموع نواميسها... وهي كذلك عاجزةٌ عن أن تستجيبَ لكلّ حاجَتِه في نقل ما يريد نقلَه ، و إبراز كلّ كوامنه من القوة إلى الفعل ... و ما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصورها ، و قصوره معا.»[4]

و على الرَّغم من أن نظرية الانزياح قد تبوّأت الصدارةَ من الدراسات الأسلوبية ، إلا أنها ليست بمنأى عن النقد ؛ فقد شنّ بعضُ الباحثين هجوما عنيفا عليها ؛ إذ يرون أنها قاصرةٌ عن كشْفِ القيمة الأسلوبية . يقول "جورج مولينيه":« إذا عُزِل الانزياحُ و حتى – في نهاية الأمر – إذا حُدّدت هويّتُه ، فلن يكونَ لنا الحقُّ في الاعتقاد بأننا كشفنا عن انزياح ذي دلالة أدبيّة . على كلِّ حال ، هذا هو اللّومُ الأساسيُّ الذي يجب أن نوجّهَه إلى أسلوبية الانزياح . حتى لو وصلت إلى المقاصد النهائية التي يطلبها هذا البحث ، فإنها تمرُّ بعيدةً عن القيمة الأسلوبية ؛ لأنها لا تطلبها ألبتّة.»[5] والحقيقة إننا إذا اعتمدنا الانزياحَ مقياسا مطلقا لتحديد الأسلوب ، فإن ذلك فيه شيءٌ من المجازفة ؛ فهناك نصوصٌ ذاتُ قيمةٍ أدبيّةٍ و لا تحتوي على انزياحات كثيرة [6].

ويرى " أندري مارتيني André Martinet" « أنه ليس كلُّ انزياح أسلوبا ، كما رأى في

---

[1] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص37.

[2] – نفسه ، ص 37.

[3] – الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 21.

[4] – الأسلوبية و الأسلوب ، ص 102.

[5] – الأسلوبية ، ص 167.

[6] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 37-38.

التعريفات التي تقول بذلك أنها لا تُقدّم مقاييسَ دقيقةً في تعريف الأسلوب.»[1] و قد جارى "جورج مونان " مارتيني ، بل أثنى عليه ، فهو يرى أن كثيرا من الانزياحات لا وظيفةَ لها، فهي « ليست العصا السحريةَ التي تُمكّننا من كشْفِ أسلوبٍ من الأساليب ، و قياسِ قيمتِه الجماليةِ قياسا ثابتا .»[2]

و دارسُ الأسلوب قد يواجِه كثيرا من الانزياحات التي فقدت قيمتَها الأسلوبيةَ — أو صفتها الانزياحية — بسبب كثرة الاستعمال ، حتى لتبدو كأنها تعبيرٌ عادي ، فيصعب عليه الوقوف عليها ، ناهيك عن إدراك قيمتها الجمالية ، إن كانت لها قيمة جمالية! لذا يجب أن لا يكونَ البحثُ الأسلوبيُّ جريا وراء الانزياحات إلا بمقدار ما يكون لها من قيمة فنيّة .

4. السِّمة الأسلوبية :

بعد أن تبيّن لنا أنه ليست كلُّ إضافةٍ تُعدّ أسلوبا ، فقد تغدو زخرفةً لفظيّةً تهوي بالعمل الأدبيِّ في مكان سحيق . كما أنه ليس كلُّ اختيار أسلوبا ، و لا كلُّ انزياح يُعدّ أسلوبا .

وهنا نطرح سؤالا في غاية الأهمية : « ما الذي يجعل من مُرسَلة كلاميّةٍ عملا فنيا ؟»[3]

لا شك أن تلك المرسَلةَ الكلاميةَ (النص) قد توافرت فيها مجموعةٌ من العناصر اللغوية جعلتها عملا فنيّا ، و هذه العناصر اللغويةُ تقوم بوظيفة أسلوبيّة ؛ فتخلَع على النص حُلّةَ الأدبية. « فالسّمة المميِّزةُ تحوُّلٌ أسلوبيٌّ فرديٌّ ، و طريقةٌ في الأداء فيها خروجٌ عن الاستعمال المألوف ، و عدولٌ عن القواعد المطّردة .»[4] و هكذا يصبح الخطاب الأدبيّ – على حدّ وصف مولينيه – موسوما « بالشعور بالأدبيّة ، بتقدير الأدبية . و هذا الوسْم نتيجةٌ للالتقاء بين عدد من الوقائع اللغوية و بين تلقّيها .»[5] و يُمكننا وصْفُ وحدةٍ لغويّةٍ بأنها موسومة (Marquée) « إذا امتلكت خاصّةٌ فونولوجيةٌ أو صرفيّةٌ ، أو سياقية أو دلاليّةٌ تعارضَها مع وحداتٍ من الطبيعة نفسِها في اللغة ذاتها .»[6] و لعلّ أهمّ ما ينبغي التّنبّهُ إليه ، هو أن الوحدة اللغويةَ مفردةً لا تسِمُ أيَّ أسلوبٍ مهما كان ؛ و لذلك لا بدّ من الربط بين مجموعة من الوقائع اللغوية ، و هو ما يطلق عليه " مولينيه " (

---

[1] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1 ، ص 181.

[2] – نفسه ، ص 181.

[3] – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 178.

[4] – النقد و الحداثة ، ص 48.

[5] – الأسلوبيّة ، ص 167 – 168.

[6] – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 44.

رزمة ، أو حزمة أسلوبية) ، و هي « اتحاد عدد من السّمات اللغويةِ المتلائمةِ التي تتناسب فوق ذلك مع موضوعٍ معيّن .»[1]و يُسمّي " مولينيه " أصغرَ وحدةٍ أسلوبية (ستيلام Stylè me) . و قد يكون مورفيما مستقلا ، أو مورفيما لاصقا أو متحرّكا ، أو فئةً مفرداتيّةً ذاتَ قيمةٍ خاصة ، أو نظاما نحويا أو علاقةً بلاغية ...و لا تكون الوحدة اللغوية(ستيلاما) إلا إذا قامت بدور واسمٍ الأدبية [2]. فالسِّمةُ الأسلوبيّةُ في النص « لم تعد محصورةً في بعض أجزائه دون الأخرى ، و لا فيما يتولّد عن بعضها من صورة أو انزياحات ، و إنما هي ثمرةٌ لكلِّ بناءِ النصِّ حتى ولو تجلَّت ظاهريا في شكلِ مقطَعٍ محدّدٍ منه .»[3]

و يمكننا القول إن السّماتِ الأسلوبية : هي مجموع الظواهر(الصوتية و الصرفية و التركيبية والبلاغية و المعجمية.) التي تجعل النصَّ ، فريدا في بابه الأدبيَّ متميّزا بين أقرانه .

5. عمل المحلل الأسلوبي :

إن إجابة سؤال " جاكوبسون ":« ما الذي يجعل من مرسَلة كلاميّةٍ عملا فنيا ؟»[4]. تُحدِّد هدفَ المحلل الأسلوبي . إنه البحث عن العناصر اللغويّةِ التي تجعل النصَّ الأدبيَّ أدبيا ، أي البحث عن السّمات الأسلوبية في النص الأدبي .وهذا يقتضي من المحلل الأسلوبي ألاّ يدرس أسلوبَ النصِّ كلّه ، و« إنما يركّز على مظاهرَ دون أخرى.»[5] فعمله إذن يقوم على الاختيار « لتمييز الوحداتِ اللغوية التي لا تقع ضِمْن المعطيات الأسلوبية ؛ لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تُعدّ أسلوبا ، و يحتوي على وحدات لغويةٍ لا يمكن أن تحتويَ على سمات أسلوبية .»[6] و هذا الاختيار أو الانتقاء لا يعني أبدا الفصلَ بين العناصر اللغويةِ المشكّلةِ للنص الأدبي ؛ إذ« يجب علينا أن نقرأ قصيدةً كما نشاهدُ لوحةً ، أي أن نفهمها ككل ، بحيث نحدد جيّدا علاقاتِ كلِّ عنصر بالآخر.»[7] فالانتقاء إذن إجراءٌ عمليٌّ لإبراز السّماتِ التي جعلت النصَّ الأدبيَّ أدبيا.

---

[1] – الأسلوبية ، ص 179.

[2] – نفسه ، ص 188.

[3] – النقد و الحداثة ، ص 38.

[4] – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 178.

[5] – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1، ص 160.

[6] – الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 16.

[7] – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 29.

منهجية التحليل الأسلوبي :على المحلل الأسلوبي أن يتقيّد بمنهجيّة صارمة ، و أن يلج نصَّه الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ؛ حتى لا يكونَ عملُه مجردَ إضاءاتٍ يسلّطها على النص ، أو إشاراتٍ إلى ظواهرَ أسلوبيّةٍ دون الوصول إلى جوهرها . وحتى يسبرَ أغوارَ أسلوبِ النصِّ لا بد من اتباع الخطوات الآتية [1]:

1- الاقتناعُ بأن النصَّ جديرٌ بالتحليل.

2- تحديدُ مادةِ الدراسة (نص أدبي ، مجموعة من الأعمال الأدبية...)

3- قراءةُ العملِ الأدبيِّ مرات عديدة ؛ حتى ينتابه انطباعٌ جماليٌّ يهيمن على نفسه ، وهذا الانطباع يُسمى الأثر.

4 – القيام بسلسلة من القراءات ؛لاكتشاف خاصية كلامية تَلفت انتباهَه من حيث هي سمةٌ متكرّرة.

5- ملاحظةُ الانزياحات و تسجيلُها ، بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها في النص .

6- تحديدُ السّمات التي يتّسم بها أسلوبُ النص .

7- القيام بسلسلة أخرى من القراءات ؛لاكتشاف السّمات التي لم تُكتشف في البداية.

8- دراسة السّمات الأسلوبيةِ دراسةً منظَّمة ، و في جميع الاتجاهات .

محاذير التحليل الأسلوبي:

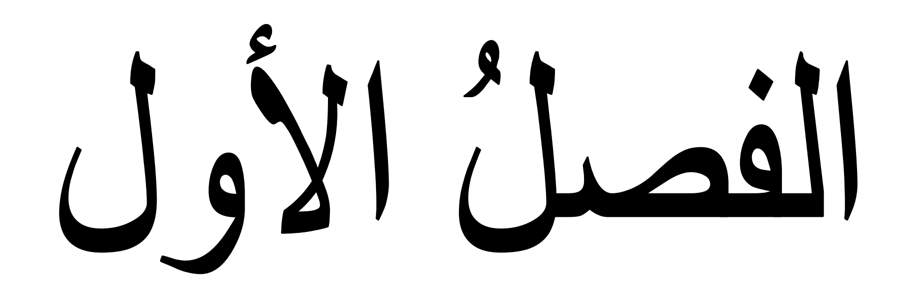
1- عدمُ الفصلِ بين الشكل و المحتوى .

2- الابتعادُ عن إصدار الأحكام التقييمية ؛ لأن ذلك من اختصاص الناقد الأدبي .

3- تحليلُ العملِ الأدبيِّ على أساس أنه خطابٌ يتمُّ إنتاجه و تلقّيه .

4- الاستفادةُ من جميع الاتجاهات الأسلوبية ، و نظريات الأسلوب ؛ فاقتصاره على اتجاه واحد ، أو نظريةٍ واحدةٍ قد يجعل التحليلَ الأسلوبيَّ قاصرا عن إبراز السّماتِ الأسلوبية في العمل المدروس.

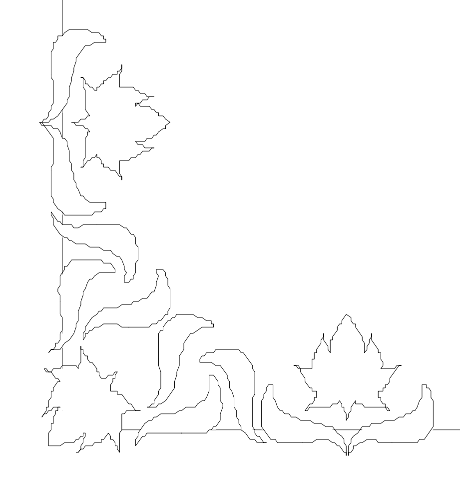
[1] – ينظر : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقيّة ، ص 18 – 54 – 55 . و الأسلوبية ، ص 34-74.



السِّمَاتُ الأُسلوبيّةُ في البنيةِ الموسيقيّة.

* السّماتُ الأسلوبيّةُ في الـــموسيقى الخارجية.

**السّماتُ الأسلوبيّةُ في الموسيقى الداخلية .

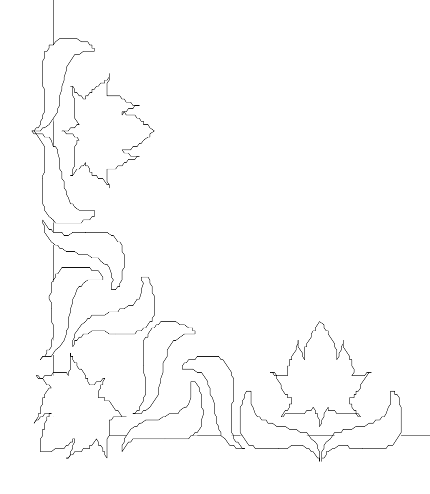



المبْحَثُ الأَوّل

السِّمَاتُ الأُسلوبيّةُ في الموسيقى الخارجيّة.

* السّماتُ الأسلوبيّةُ في الـــــوزن .

**السّماتُ الأسلوبيّةُ في الـــقافية .



تمهيد :

لا يختلف اثنان في أن موسيقى الشعرِ منبعُ سحرِهِ ، و سِرُّ جماله ، و مظهرُ تميُّزه عن سائر فنونِ القول ؛ فهي أولُ ما يطرُق الأسماعَ ، فتشدُّها و تتسلّل إلى القلوب فتأسرها زمنا طويلا. « و قد قيل ..لا شيءَ أسبقُ إلى الأسماع ، و أوقعُ في القلوب ، و أبقى على الليالي و الأيام من مثلٍ سائرٍ ، و شعرٍ نادر.»[1]

و قد دَأَبَ القدماءُ على تعريف الشِّعرِ بأنه « قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنىً .»[2] إنهم إذ يجعلون الوزنَ و القافيةَ حدًّا للشعر ؛ ذلك أنهما الميزةُ التي تميّزه عن غيره من فنون القول ، و السّمةُ التي بها يُعرف . يقول حازمٌ القرطاجنّي(ت 684 هـ) :« و أردأُ الشعر ما كان قبيحَ المحاكاة والهيئة، واضحَ الكذب ، خليّا من الغرابة ، و ما أجدرَ ما كان على هذه الصّفةِ ألاّ يُسمّى شعرا ، و إن كان موزونا مقفًّى .»[3]

و عنصرُ الموسيقى مرتبطٌ بحاسّة السّمع ، وهي حاسّةٌ قُدّمت على أخواتها في كثيرٍ من آيِ الذِّكْر الحكيم ، قال تعالى:﴿ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولاً ﴾[4]

و لعلّ الذين حُرموا نعمةَ البصرِ أكثرُ الناسِ رهافةَ سمْعٍ تعويضًا لما فقدوا . قال بشارٌ بنُ بُرْد (ت167هـ)[من البسيط] :

يَا قَوْمِ أُذْنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عاشِقةٌ وَالأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العيْنِ أَحْيانَا

قالوا:بمن لا تَرى تَهْذي؟ فَقُلتُ لهم: الأُذْنُ كالعَيْنِ تُوفِي القَلْبَ مَا كَانَا[5]

---

[1] – أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين(الكتابة و الشعر)، تحقيق الدكتور مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1981م ،ص 155.

[2] – قدامة بن جعفر:نقد الشعر ، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،(د ط) ، (د ت) ، ص 64.و ينظر : ابن رشيق القيرواني : العمدة في نقد الشعر و تمحيصه ، شرح و ضبط الدكتور عفيف نايف حاطوم ، دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 2006م ، ص 107. و أحمد بن فارس :الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها دار الكتب العلمية ، علّق عليه أحمد حسن بسج ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1995،ص 211.

[3] – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، 1966م ، ص72.

[4] – الإسراء / 36.

[5] –ديوان بشار بن برد،شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية ، بيروت،(د ط)،(د ت) ،ص 612- 613.

ونحن قد نتأثر بموسيقى أغنيةٍ من لغة غيرِ لغتنا ، « و لأمرٍ ما نحن لا ننزعجُ حين لا نَفهم ، و لكن ننزعج حين يكون هناك "نشازٌ"في موسيقى ما نسمع »[1]حتى لو كانت الكلماتُ من لغتنا.

و قد لاحظ القدماءُ تلك الصّلةَ الوُثقى بين الشعر و الموسيقى،فقال الجاحظ(ت255 هـ): « و العربُ تُقطِّع الألحانَ الموزونةَ على الأشعارِ الموزونةِ، فتضعُ موزونًا على موزون .»[2] و الوزنُ هو الذي يحفظُ للشّعرِ حلاوتَه ، و يزيدُ عُذوبتَه ، فإن « عُدِل به عنه مَجّتْهُ الأسماعُ و فَسَد على الذّوْق.»[3]كما ربط ابن فارس (ت395 هـ)بين الشعر و الإيقاع حيث يقول :« أهلُ العَروضِ مُجْمِعون عَلَى أنه لا فَرْقَ بَيْنَ صِناعة العَروضِ وصناعَة الإيقاع. إلاَّ أن صِناعةَ الإيقاعِ تَقسِم الزمانَ بالنَّغَم ، و صناعةَ العروضِ تقسم الزمانَ بالحروف المسموعة. »[4] و قد ذهب أبو هلال العسكريِّ(ت395هـ) أبعدَ من ذلك حينما عَدّ الشعرَ مادّةً لصناعةِ الألحان « و مما يفضُلُ به الشعرُ.. أن الألحانَ التي هي أهنى اللّذّات ..لا تتهيّأ صنْعتُها إلاّ على كلِّ منظومٍ من الشّعر ، فهو لها بمنزلة المادّة القابلةِ لصورها الشّريفة.»[5]

و لم يحدِ المحدثون عن نهج القدماء ، في نظرتهم إلى موسيقى الشّعر ، « فليس ثمّةَ خلافٌ على أن الشعرَ نشأ مُرتبطا بالغناء ، و من ثمّ فإنهما يصدران عن نبْع واحد ، و هو الشعورُ بالوزنِ أو الإيقاع »[6] بل إنّ منهم من يجعلها « العنصرَ الوحيدَ القارَّ الذي لا بُدّ من الانطلاق منه و الرجوعِ إليه »[7]

بيدَ أنّه لابدّ من تمييزِ مظهَرين للموسيقى الشعريّة :« خارجيّة يحكمها العروضُ وحدَه ، و تنحصِرُ في الوزنِ و القافية ، و داخليّة تحكمها قيمٌ صوتيّة باطنيّة أرحبُ من الوزن و القافية

---

1 – عبده بدوي : دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار الرفاعي ، الرياض، السعودية ، ط2 ، 1984م ،ص 9.

2 – الجاحظ :البيان والتبيين ،تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، (دت) ، ج1 ،ص385.

3 – عيار الشعر ، ص5.

4 – الصاحبي في فقه اللغة، ص 212.

5 – كتاب الصناعتين ، 156.

6 – شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ،(مشروع دراسة علمية) ،دار المعرفة ، القاهرة ،ط2 ، 1978 ، ص 57.

7 – محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية 1981، ص 19.

و النظام المجرّديْن »[1].

و قد خُصِّصَ هذا الفصلُ لدراسةِ " السِّماتِ الأُسلوبيّةِ في البِنيةِ الموسيقيّةِ " للقصيدةِ موضوعِ الدّراسة . و سيَدرسُ المبحثُ الأوّلُ : " السِّماتِ الأُسلوبيّةَ في الموسيقى الخارجيّة " في مطلبين ، يدرسُ الأوّلُ " السِّماتِ الأُسلوبيّةَ في الوزن "، أمّا الثاني فسيتناول "السِّماتِ الأُسلوبيّةَ في القافية ".

أمّا المبحثُ الثاني فسيُخصَّصُ لدراسةِ : " السِّماتِ الأُسلوبيّةَ في الموسيقى الدّاخليّة " في مطلبين :يدرسُ أوّلهُما:" السّماتِ الأسلوبيّةَ في الصّوتِ المعزولِ " ، أمّا ثانيهما فيتناولُ " السّماتِ الأسلوبيّةَ في الصّوتِ في إطار اللفظ ."

---

[1] – يوسف حسين بكار:بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس،بيروت ، ط2 ، 1983، ص 193.



السِّمَاتُ الأُسلوبيّةُ في الـوَزْن.

1 . الوَزن :

يُعدُّ الوزنُ الإطارَ العامَّ للموسيقى الخارجيةِ للقصيدة ، إلا أنّ القدماء ميّزوا بين العروض و القوافي ، فعدوهما علمين منفصلين ، على الرَّغم من صلةِ التكاملِ بينهما .

و مما لا شكّ فيه أن الوزن في القصيدة يقعُ على جميع اللفظِ الدّالِ على معنى ،فاللفظُ والمعنى و الوزنُ عناصرُ تمتزج مع بعضها « فيحدُثُ من ائتلافها بعضِها إلى بعضٍ معاني يُتكلَّم فيها.»[1]

وقد جاءت مرثيةُ مالك بن الريب على بحر الطويل ، و هو أحدُ البحورِ الخليليّةِ الستةَ عشرَ. و هو مكوّنٌ من ثمانيةِ أجزاء : أربعةٌ خُماسيّةٌ ، و أربعةٌ سُباعيّةٌ ، و خماسيُّه مُقدَّمٌ على سباعيِّه . و كلاهما أصل ، و هي : فَعولُنْ مَفاعيلُنْ فَعولُنْ مَفاعيلُنْ × 2 [2]. و لهذا البحر عَروضٌ واحدةٌ مقبوضةٌ وجوبا[3] ، و ثلاثةُ أضرُب : الأول : صحيح (مفاعيلن) ،والثاني: مقبوض (مفاعلن) ، و الثالث : محذوف(فعولن)[4].

وقد وُزِنت المرثيّةُ على ثاني الطويل ، أي إنها مقبوضةُ العروضِ و الضرب.

و بحرُ الطويلِ من أطول البحورِ الخليلية ، و ثانيه – إذا سلم من الزحاف في الحشو – يتكوّن من ستةٍ و أربعين صوتا: ثمانية وعشرون متحركا ، و ثمانيةَ عشرَ ساكنا. و تُشكّل أصواتُه ثمانيةً و عشرين مقطعا صوتيا : ثمانيةَ عشرَ مقطعا متوسّطا، و عشرةَ مقاطعَ قصيرةٍ .فهو إذن اسمٌ على مُسمًّى ، إنه و البسيط أطولُ البحور الخليلية .فقد رُوي عن الأخفش (ت 218 هـ) أنه قال :« سألتُ الخليلَ بعد أن عمل كتابَ العَروض : لِمَ سمّيت الطويلَ طويلا ؟ قال : لأنه طال بتمامِ أجزائه »[5].

و لعلّ السؤالَ الذي يطرح نفسه:هل هناك علاقةٌ بين الوزنِ العروضيِّ و موضوعِ القصيدة؟

---

[1] – نور الدين السد : (المكوّنات الشّعرية في يائية مالك بن الريب) ، مجلة اللغة والأدب ، معهد اللغة العربية وآدابها ،جامعة الجزائر،العدد 14 ، ديسمبر 1999، ص 30.

[2] – موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ، دار العلم للملايين ،بيروت ،ط2 ، 1969 ، ص69.

[3] – التزمت العرب القبض في تفعيلة العروض و لا يأتون بها تامة سالمة من القبض إلا في التصريع المقابل لضرب تام . ينظر: ابن جني :كتاب العروض ، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف ، دار السلام ،القاهرة ، ط 1، 2007 ، ص43. ومنهاج البلغاء ، ص 223.

[4] – كتاب العروض ، ص 43 ، وص44 ، و ص 45.

[5] – العمدة ، ص 121.

يقول أحمد الشايب :« الوزنُ ظاهرةٌ طبيعيّةٌ للعبارة ما دامت تؤدّي معنىً انفعاليا ، فقد ثبت في علم النفس أن الإنسان حين يمتلكه انفعالٌ تبدو عليه ظاهراتٌ جثمانيّةٌ عمليّة ، كاضطراب النّبض وضعف الحركةِ أو قوّتها ، سرعةِ التنفس أو بطئِه ...فاللغةُ التي تُصوّر هذا الانفعالَ لا بُدّ أن تكون موزونة.»[1]

و على الرَّغم من أننا لا نجد رأيا واضحا للخليل في مناسبةِ الوزنِ لموضوع القصيدةِ ، إلا ما رواه الأخفشُ عنه في عِلّة تسميةِ البحور ، إلاّ أن الذين جاءوا بعده ربطوا بين موضوع القصيدة و وَزْنها ، و اقتنعوا بأن الأوزانَ تتفاوتُ في قُدرتها على التّعبير عن الموضوع ؛ فوجّهوا الشاعرَ إلى الطريقة التي ينتهجُها في نظمه ؛إذ يقول ابنُ طَباطَبا العلويّ :« فإذا أراد الشاعرُ بناءَ قصيدةٍ مَخَض المعنى الذي يُريد بناءَ الشعر عليه في فكره نثرا ، و أعدّ له ما يُلبسُه إيّاه من الألفاظ التي تُطابقُه ، و القوافي التي تُوافقه ، و الوزنِ الذي سَلَسَ له القولُ عليه...»[2] وقد ذهب أبو هلالٍ العسكريِّ المذهبَ نفسَه[3]. ولاحظ حازم القرطاجنّي أنّ « من تتبّع كلامَ الشعراءِ في جميع الأعاريض وَجَد الكلامَ الواقعَ فيها تختلفُ أنماطُه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، و وجد الافتنانَ في بعضها أعمَّ من بعضٍ . فأعلاها درجةً الطويلُ و البسيط .»[4]

لقد آمن القدماءُ إذن بمناسبة الأوزانِ للأغراضِ الشّعرية ، فهذه تتنوّعُ بتنوُّع تلك ،و الوزنُ الذي قد يصلُح لهذا الغرضِ قد لا يصلح لذاك . يقول حازم :« و لما كانت أغراضُ الشّعر شتّى ، وكان منها ما يُقصد به الجِدُّ و الرصانةُ ، و ما يُقصد به الهزلُ و الرّشَاقةُ ، و منها ما يُقصد به البهاءُ و التّفخيمُ ...وَجب أن تُحاكى تلك المقاصدُ بما يُناسبُها من الأوزان و يُخيِّلُها للنفوس.»[5] و يؤيِّدُ مذهبَه هذا بأن شعراءَ اليونان كانوا يلتزمون لكُلّ غرضٍ وَزنًا يليق به ، ولا يتعدّونه فيه إلى غيره.[6]

أما المحدثون فقد انقسموا فريقين في هذه القضيّة : فريقٌ يُنكر إنكارا تاما صلاحيةَ وزنٍ ما لغرضٍ دون غيره ، و فريقٌ ثانٍ يُؤمن إلى حدٍّ ما بوجود مناسبةٍ بين الأوزان و الأغراض .

---

[1] – الأسلوب ، ص 66.

[2] – عيار الشعر ،ص 7-8.

[3] – ينظر : كتاب الصناعتين ، ص 157.

[4] – منهاج البلغاء، ص 226

[5] – نفسه ، ص266.

[6] – نفسه ، ص 266.

و نورد في هذا المقام – من الفريق الأول– رأيَ يوسف حسين بكّار الذي يقول :«غير أن ما يُشاعُ الآن من آراء عن صلاحية وزنٍ ما لموضوعٍ ما ليس أكثرَ من استنتاجاتٍ جاءت بعد دراسة الشّعر و استقراءِ موضوعاتِه ، و أوزانِه إلى حدٍّ ما . هي إذن نتائجُ لا قواعدُ و أسس .»[1] و هو يميل إلى مذهب النُّقاد الغربيين الذين يربطون بين العاطفة و الوزن[2].

أمّا الباحثُ محمد صالح الضالع ، فقد قام بتجاربَ أُكستيّة (فيزيائيّة) في مُحاولةٍ لتبيُّن العلاقةِ بين الوزن العروضيِّ و الكلمةِ الشّعرية ، فلم يجد تقابُلا ملحوظا بين الوزن و الكلمة الشعريّة والعناصر الأُكستيّة ؛ فاستنتج « أن الوزنَ العروضيَّ و بحوره أشياءٌ مجرّدةٌ موجودةٌ في ذهن الشاعر، أو في موهبة ابن اللغة المتذوِّق.»[3] و كانت تلك النتائجُ –كما يقول – مؤيِّدةً لما توصّل إليه M.E.loots بعد إجرائه عدةَ تجاربَ على أداء أبياتٍ من الشعر الهولندي ، و تحليلها صوتيا ؛ إذ لم تُظهر تجاربُه الأُكستيّة عن حقيقة الإيقاعِ العروضيّ ؛ لذلك عنون بحثه بـ (خُرافة العَروض Metrical Myths) [4].

أمّا الذين يؤمنون بفكرةِ مناسبةِ الوزن لموضوعِ القصيدة ، فمنهم أحمد الشايب الذي يُوجِّه دارسَ الأسلوب بقوله :«إن على دارس الأسلوبِ أن يتوجّه بالدراسة و التحليل إلى هذا العنصرِ الموسيقيِّ الظاهرِ ، و هما الوزنُ و القافية ؛ ليرى هل وُفّق الشاعرُ في اختيار هذا البحرِ أو ذاك لقصيدته ؟ و هل وافق البحرُ الغرضَ الذي احتوته القصيدة ؟»[5]

و هذا إبراهيم أنيس يُقرّر مطمئنا « أن الشاعر في حالة اليأس و الجَزَع يتخيّرُ عادةً وزنا طويلا كثيرَ المقاطع يصُبُّ فيه من أشجانه ما يُنفّسُ عن حُزنه و جزَعه .»[6]

كما ردّ شكري محمّد عيّاد على الذين يعتقدون صلاحيةَ الوزنِ لأيِّ غرضٍ كان ؛ إذ نجد – مثلا – مراثيَ على الطويل ، و أخرى على البسيط ، و ثالثةً على الخفيف ... فردّ عليهم بقوله: « فاختلافُ أوزانِ البحورِ نفسُه معناه أن أغراضًا مختلفةً دعت إلى ذلك ، و إلاّ فقد كان أغنى بحرٌ

---

[1]– بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص163-164

[2] – نفسه ،ص 166.

[3] – الأسلوبية الصوتية ، ص 187.

[4] – نفسه ، ص 187-188.

[5] – الأسلوب ، ص12.

[6] – إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط6 ، 1988 ،ص 177.

واحدٌ و وزنٌ واحد ، و هل يُتصوّر في المعقول أن يصلح بحرُ الطويل الأول للشّعر المعبِّر عن الرّقص و النّقزَان و الخفّة ؟»[1]

إن موضوع قصيدتنا هو الرثاء ،« و الرثاءُ في الأصل عاطفةٌ سلبيّة تَحْمِل الإنسانَ على العُكوف على النفس ، و التفكير في شأنها ، فهو انهزامٌ أمام الكوارث .»[2] و يرى علي علي صُبح أن « الرثاء يتناسب معه البحرُ الممتدُّ و الوزنُ الطويل ؛ لأنّ الامتدادَ و الطولَ يتّفق مع شدّة الحزن.»[3] فكيف إذا كان ذاك البكاءُ بكاءًا للذات ؟

لقد جاءت مرثيةُ مالكٍ بنِ الرّيبِ على ثاني الطويل (مقبوض العَروض و الضّرب). و للطويل منزلةٌ خاصةٌ في نفوس العَروضيين ، و دارسي موسيقى الشعر لا يُنافسه فيها إلا البسيط. فحازم القرطاجني يصطفي الطويلَ على غيره من الأوزان ،« فعروضُ الطويلِ تجِدُ فيه أبداً بهاءً و قوّة »[4]، و يُرجع بهاءَه و قوّته إلى تركيب أجزائه ، حيث يقول :« أوزانُ الشّعر منها ما هو متناسبٌ تامُّ الناسب متركّبُ التناسب ، مُتقابلُه مُتضَاعِفُه ، و ذلك كالطويل و البسيط...فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملةُ الفاضلة .»[5]

ومن المحدثين نجد إبراهيم أنيس يشهد لوزن الطويلِ بالريادةِ و التّقدُّمِ على سائرِ الأوزان؛ إذ يقول :« ليس بين بحور الشعر ما يُضارِع البحرَ الطويلَ في نسبة شُيوعه ، فقد جاء ما يقرُبُ من ثلث الشعرِ العربيِّ القديمِ على هذا الوزن.»[6] و نحن إذا ما اعتمدنا المعلقاتِ السّبعَ مَرْجِعا لمعرفة نسبةِ شيوعِ بحرِ الطويل ، وجدنا أن ثلاثا منها جاءت على هذا البحر ، أي بنسبة: 42,85% .

و هي معلّقةُ امرئ القيس ، و معلّقةُ طرَفةَ بنِ العبد ، و معلّقةُ زهيرٍ بنِ أبي سلمى[7].

---

[1] – موسيقى الشعر العربي ، ص 16

[2] – الأسلوب ، ص 85.

[3] – علي علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ، ط2 ، 1996 ،ص243.

[4] – منهاج البلغاء ، ص267.

[5] – نفسه ، ص 259.

[6] – موسيقى الشعر ، ص 59.

[7] – ينظر : الزوزني : شرح المعلقات السبع ،مكتبة المعارف ، بيروت ،ط5 ،1985، ص10 ،و ص63، و ص135.

و إذا ما أخذنا بالرأي القائل بأن وزن الطويل يُناسبُ الرثاء ؛ لأنّ الامتدادَ و الطولَ يتّفق مع شدّة الحزن ، وجدنا أن كثيرًا من عيون المراثي قد جاءت على هذا الوزن . ففي"جمهرة أشعار العرب "لأبي زيد القرشي[1] ، نجد ثلاثَ مرثياتٍ من سبعٍ جاءت على الطويل ، و هي نفسُ نسبةِ بحرِ الطويلِ في المعلقات السبع [2].

وفي هذا المقام نرى أنّ من الجدير بالذكر الإشارةَ إلى ما توصّل إليه محمد الهادي الطّرابلسي في دراسته شعرَ شوقي ، حيث بيّن أن مُعظم قصائدِ شوقي في الرثاء قد جاءت على وزن الطويل 33,33 % من مجموع القصائد التي نظمها على الطويل . و قد بلغت نسبةُ أبيات الرثاء : 35,46 % من مجموع الأبيات المنظومة على وزن الطويل .[3]

وقد جاءت مرثيةُ مالك بنِ الرّيب على ثاني الطويل (مقبوض العروض و الضرب)، وهذه الصورة هي أكثرُ صُوَره شيوعا ، و أحبّها إلى النّفوس ، و أقبلها في الآذان[4].

و بعد... هل كُلُّ ما تقدّم يبيح لنا أن نُقرَّ بأن وزنَ الطويل مُناسبٌ لغرض الرثاء ؟

إنّ إجابة هذا السؤال سواء أكانت بالإيجاب أم بالسَّلب فيها كثيرٌ من المجازفة ! فلْنغيّر صيغةَ السؤال إذن و نقول :هل كان من الممكن أن يصوغ مالكُ بنُ الرّيب مرثيّتَه على وزنٍ آخرَ غيرِ الطويل ؟ ولْنُجب مبدئيا بنعم. فبحرُ البسيط قريبٌ منه ، و قد رأينا أنه يُنافسُه ريادةَ البحور العربية عند القدماء .فهما يتكوّنان من ثمانيةٍ و أربعين صوتا تُشكّل ثمانةً و عشرين مقطعا صوتيا ، كما ينشأ البسيط من تَكرارِ تفعيلتين : أولاهما سباعيةٌ:(مُسْتَفْعِلُنْ) ،وثانيتُهما:خُماسيّةٌ(فاعِلُنْ). أفلا يكونُ سائغاً لاستيعاب مرثيّة ابن الرّيب ؟

---

[1] -ينظر : أبو زيد القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، باب المراثي ،ص 249 ، و ص256 ، و ص 269.

[2] – ومن روائع المراثي التي جاءت على وزن الطويل : دالية ابن الرومي في رثاء ابنه

بُكاؤُكُما يَشفي و إن كان لا يُجْدي فَجودا فقَدْ أَوْدى نظيرُكما عندي

و جيميّته الشهيرة في رثاء أبي الحسين العلَوي ،التي مطلعها :

أمامَك فانظُرْ أيَّ نَهْجيْكَ تَنْهَجُ طَريقانِ شتَّى : مُسْتقيمٌ و أعوَجُ

و ميميّة المتنبي في رثاء جدّته ...

[3] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 22.

[4] – موسيقى الشعر ، ص 62.

إن أوّل ما نلحظه هو أن الجزءَ الخُماسيّ في الطويل مُقدّمٌ على الجزء السّباعيّ ، و على العكس من ذلك في البسيط ؛ إذ يتقدّمُ السّباعيُّ على الخُماسيّ .

أما الملاحظةُ الثانيةُ فتتعلّقُ بالزّحافات التي تدخل على كُلٍّ منهما . فالخبنُ و هو حذفُ الثاني الساكنِ من السبب الخفيف يدخلُ مع الاستحسان على(مُسْتَفْعِلُنْ) ، و (فاعِلُنْ)[1]، و من شأنه أن يُلوِّن موسيقى البسيطِ بلونٍ لا تتلوّنُ به موسيقى الطويل .

وليس من شأننا هنا الحديثُ عن تلك الزحافاتِ و إنما أردنا أن نُشيرَ إلى اختلاف النّغمةِ في البحرين .

ثم إن هناك ملاحظةً ثالثةً من الأهمية بمكان ، فهي تتعلّقُ بالمقاطع الصوتيّة[2] . فعلى الرَّغم من أن الطويل و البسيط يتكوّنان من عددِ الأصواتِ نفسه ،ومن عدد المقاطعِ نفسِه (28 مقطعا ، منها 18 مقطعا متوسطا ، و 10 مقاطع قصيرة) إلاّ أنّ نظامَ المقاطع الصوتيّة فيهما مختلف . و يمكننا ملاحظةُ ذلك من التمثيل المقطعي للوزنين[3] . و لْنأخذ صورةَ البسيط الأوّل التام (مخبون العروض و الضرب)، و هي أكثر صوره شيوعا:

مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ   مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

فالنظام المقطعي لهذا الوزن يكون على الشكل الآتي:

0-- 0-00 0-0 0-00   0- – 0-00 0-0 0-00

أمّا ثاني الطويل الذي جاءت عليه المرثيّة ، فنظامه المقطعي :

---

[1] – المتوسط الكافي ،ص96.

[2] – المقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أوطويلة مكتنفة بصوتٍ أوأكثر من الأصوات الساكنة.وهي في العربية أنواع ثلاثة:

1 – مقطع قصير = صوت ساكن + حركة قصيرة ، مثل :(كَ ، تَ ، بَ).

2- مقطع متوسط = صوت ساكن + حركة قصيرة+صوت ساكن ،مثل: (كَمْ).

أو= صوت ساكن+حركة طويلة ، مثل : (كا).

3 – مقطع طويل = صوت ساكن+حركة طويلة+صامت ، مثل : (طالْ).

أو= صوت ساكن + حركة قصيرة+ صوتان ساكنان ، مثل (بَحْرْ).ينظر:إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية،1999م، ص134 ،و موسيقى الشعر ،ص148.و يذكرُ تمام حسّان مقطعا سادسا ، و يُسميه"المقطع الأقصر" ، وهو:حرف صحيح مشكّل بالسكون،مثل: لام التعريف .ينظر:اللغة العربية معناها و مبناها، عالم الكتب، ط4 ، ص 69.

[3] – سنرمز للمقطع القصير بالرمز (–) ، و للمقطع المتوسط بالرمز 0 .

فَعولُنْ مَفاعيلُنْ فَعولُنْ مَفاعِلُنْ   فَعولُنْ مَفاعيلُنْ فَعولُنْ مَفاعِلُنْ

0-0- 00- 000- 00-   0-0- 00- 000- 00-

و دون عناء يمكننا أن نتبيّن الفرق ، فمثلا:البسيطُ يبدأ بمقطعين متوسطين يليهما مقطعٌ قصير ، بينما يبدأ الطويلُ بمقطع قصيرٍ يتبعه مقطعان متوسطان...

إن ذلك الفرقَ في نظام المقاطع –لا شكّ – له تأثيرٌ في الإيقاع ، و مع ذلك لا يُمكننا الحُكْمُ الجازمُ بأنّ وزنَ الطويلِ هو الأنسبُ لموضوع القصيدةِ دونَ غيرِه ؛ فالوزنُ لا يُشكّل إلاّ عنصراً من عناصر الإيقاعِ ، وثمةَ عناصرُ أخرى لها أهميّتُها في التّشكيل الإيقاعيِّ للقصيدة . فللقافية دورُها ، وللأصوات و الألفاظ دورُها ، كما أنّ للصورة الشعريّة دورَها أيضا .

و هذا لا ينفي أن يكون الشاعرُ المحتضرُ قد اختار الطويلَ مقبوضَ العروضِ و الضّرب وزناً لرثاء نفسه ، بل إنّ هذا الوزن إذا سلمت تفاعيلُه من الزحاف وفَّر للشاعر ستّةً و أربعين صوتا تُشكِّل ثمانيةً و عشرين مقطعاً ؛ ليُفْرِغَ فيها جزَعه من الموت ، و حُرقةَ شوقه إلى موطنه و أهله ، و هو يُصارِعُ الموتَ غريباً عن الأوطان ، بعيداً عن الأهل و الخلاّن :

صَرِيعٌ على أيْدِي الرِّجَالِ بِقَفْرَةٍ   يُسَوُّونَ قَبْري ، حَيْثُ حُمّ قضائيا

كما أنّ هذا الوزن أتاح له عروضةً مقبوضةً وجوبا ، و ضرباً جائزَ القبض . والقبضُ مناسبٌ للدّلالة العميقة في النص ، المتمثّلة في الموت و قبض الروح .[1]

2 . المطلَعُ و المَقطَع :

2 . 1–المطلع (الابتداء): دأَبَ الشّعراءُ على تصْريعِ مطالِع قصائدِهم ،حتى غدا ذلك التقليدُ معيارا في نظمِ الشعر ، و دليلاً على تمكُّن الشّاعرِ، و إجادتهِ صنْعتَه.

و « التصريعُ هو أن يُجانسَ الشاعرُ بين شطري البيتِ الواحدِ في مطلَع القصيدة ، أي يجعل العروضَ مُشابها للضّربِ وزناً و قافية .»[2]

و النقادُ يرون أن مطلعَ القصيدةِ مفتاحُها[3] ؛ ذلك أن الابتداءَ أوّلُ ما يقعُ في السّمع ،

[1] – (المكوّنات الشّعرية في يائية مالك بن الريب) ، ص 32.

[2] – علم العروض و القافية ، عبد العزيز عتيق ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ،2004 ، ص28.

[3] – العمدة ، ص185.

فينبغي أن يكون مونِقا .[1] « وللتصريع في أوائلِ القصائد طلاوةً و مَوْقعا من النّفس ؛ لاسْتِدْلالها به على قافيةِ القصيدةِ قبل الانتهاءِ إليها.»[2]

و قد « اعتاد الشّعراءُ أن يُحمِّلوا البيتَ الأوّلَ من القصيدة شُحنةً إيقاعيّةً مُكثّفةً ؛ لذا يكون المطلعُ مُصرَّعا ، و كأنّه فاتحةُ (prélude) مقطوعةٍ موسيقيّة .»[3]

«وقد قال أبو تمام وهو قدوة:[من الطويل]

وتَقْفُو إلى الجَدْوَى بجدْوَى، وَإِنّما يَرُوقُك بَيْتُ الشِّعرِ حينَ يُصَرَّعُ» [4]

و بلغَ اهتمامُ النقادِ القُدامى بظاهرةِ التصريعِ أن جعلوه من سِماتِ جمَالِ الشعرِ ، و دليلاً على اقتدارِ الشاعر . يقول قُدامةُ بنُ جعفرٍ في نعْتِ القوافي:« أنْ تكونَ سَلسةَ المخرَج ، وأن تقصِدَ لتصيير مقاطعِ المصراع الأوّل في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتِها ، فإنّ الفُحول و المجيدين من الشّعراء لا يكادون يعدِلون عنه ، و ربّما صرّعوا أبياتا أُخَرَ من القصيدة بعد البيت الأول ، و ذلك يكون من اقتدارِ الشاعر و سِعَةِ بحره .»[5]

كما بلغَ اهتمامُهم بالتّصريع أن شبّهوا الشاعرَ الذي لم يُصرِّع بالمتسوِّر الدّاخلِ من غيرِ باب.[6]

بيدَ أنّ كثيراً من الشعراء الفحولِ و المجيدين كانوا قليلي الاهتمامِ بالتّصريعِ ، ومنهم الفرزدقُ (ت110 هـ) ، و ذوالرُّمة (ت 117هـ)[7]،« و ربّما أغفلَ بعضُ الشّعراءِ التصريعَ في البيت الأوّل فأتى به في بعضٍ من القصيدة فيما بعد.»[8]

و على الرَّغم من هذا الوُلوع بالتّصريع لدى القُدماءِ ، إلاّ أنّنا نجِدُ حازماً القرطاجنيّ قد التفَتَ إلى المعنى ، فقال :« فأمّا ما يرجعُ إلى مُفتَتَح المِصراع أن يكون دالاًّ على غرضِ القصيدة ، و أن يكون مع ذلك عذْبَ المسْموع . »[9]

---

[1] - كتاب الصناعتين ، ص 494.

[2] - منهاج البلغاء ، ص 283.

[3] - الألسنيّة العربية ، ج2 ، ص 126-127.

[4] - العمدة ،ص 152

[5] -نقد الشعر ، ص 86.

[6] - العمدة ، ص 153.

[7] - نفسه ،ص 151.

[8] نقد الشعر ، ص89-90 . وينظر العمدة،ص 150.

[9] - منهاج البلغاء ، ص 284.

و مرثيّةُ مالكٍ بنِ الرّيب جاءت غيرَ مُصرَّعة . و ذلك في نظر القُدامى عيبٌ سمّاه قُدامةُ بنُ جعفر " التّجْميع ". « وهو أن تكون قافيةُ المِصراع الأولِ من البيت الأول على رويٍّ مُتَهيِّئٍ لأنْ تكون قافيةُ آخرِ البيت بحسبه، فتأتي بخلافه.»[1]

و قد حاول محمد عبد العزيز الموافي تعليلَ عُدولِ الشاعر عن التصريع بقوله : « يُمكن أن نَسْتشِفَّ من ذلك طُغيانَ الموقف على الشّاعر، بحيثُ حالَ بينه و بين النّظراتِ المتأنّيةِ المراجِعةِ لِنتاجه.»[2] إلاّ أنّ هذا التعليلَ (طُغيانَ الموقف على الشّاعر) يبدو غيرَ مُقنِعٍ . فإذا كان الشاعرُ قد التزم العروضَ و القافيةَ في أدقِّ الأحكام التزاما يكادُ يكونُ صارما فكيفَ يفوتُه تصريعُ مطلعِها ، و هو مفتاحُها ؟

و إذا كان كثيرٌ من الفحول و المجيدين لا يَكْترِثون بالتصريع ، إلاّ أنهم كانوا يأتون به فيما بعد ، و قد يتكرّر في أبياتٍ كثيرةٍ من القصيدة . إلاّ أنّ مرثيةَ مالكٍ لمْ تُصرَّعْ ، و لم يُصرَّع بيتٌ واحدٌ من أبياتها الاثنينِ و الخمسين ! و هذا يجعلُنا نلتمسُ تعليلاً آخرَ نقتنِعُ به و نرتضيه .

إنّ التصريعَ كما أسلفنا قد اكتسب صفةَ المعياريّة ، و موضوعُ هذه المرثيّةِ ، أي رثاءُ النفس ، انزياحٌ عن المعيار ؛ إذْ ليس من العادة أن يرثيَ الشُّعراءُ أنفسَهم . و إذا كان الموضوعُ كذلك أفلا يكونُ التّجميعُ ، و هو انزياحٌ عن المعيار أولى من التصريع ؟

إننا إذن ننظرُ إلى ترْكِ التصريعِ على أنه انزياحٌ ، و إيذانٌ بأنّ هذه القصيدةَ لن تكون كغيرها من القصائد .

وقد سلِمت تفعيلاتُ هذا المطلعِ من الزحاف في الحشوِ ، فقد تكوّن من ستّة و أربعين(46) صوتا : ثمانيةٌ و عشرون(28) متحركا ، و ثمانيةَ عشرَ(18) ساكنا . وذلك يُقابل ثمانيةً و عشرين (28) مقطعا صوتيّا : ثمانيةَ عشرَ (18) مقطعا متوسّطا ، و عشرة(10) مقاطعَ قصيرة .

لقد حمل مطلعُ المرثية شحنةً انفعاليّةً كبيرة ، تتمثّل في شوق الشّاعرِ المبرِّحِ إلى وطنه ، و تمنّي المبيتِ فيه ، و لو ليلةً واحدةً قبلَ الرّحيل الأبديّ.

أَلاَ لَيْتَ شِعري هَلْ أبيتَنّ ليلةً بجَنبِ الغَضَا، أُزْجي القِلاص النّواجِيا.

[1] – نقد الشعر ، ص181.

[2] – محمد عبد العزيز الموافي: قراءة في الشعر الإسلامي و الأموي ، دار غريب ، القاهرة ، ط6 ،2007 ، ص122.

كان لا بُدّ لتلك العاطفةِ الجيّاشةِ من شُحنة إيقاعيّة تُجسّدُها ، فاستغلّ الشاعرُ أقصى ما في وزنِ الطويلِ من طاقةٍ ؛ فجاء ت تفعيلاتُه سالمةً من الزّحاف إلاّ القبض الواجب في العروض و الضّرب . هذا القبضُ الذي بدوره يوحي بالموت[1] ، فقد كان هذا المطلعُ مفتاحًا للقصيدة ، دالا على غرضها[2].

2 . 2 . المقطع (الختام):

كان اهتمامُ النّقادِ بختام القصيدةِ أقلَّ من اهتمامهم بمطلعها ، و الذين اهتمّوا به نظروا إليه من الزاوية نفسِها التي نظروا منها إلى المطلع .[3]

و كان حازمٌ القرطاجنيّ من الذين نبّهوا إلى ختام القصيدة بقوله : « فأمّا ما يجبُ في المقاطع...و هي أواخرُ القصائدِ أن يُتحرّى أن يكونَ ما وقع فيها من الكلامِ كأحسنِ ما اندرج في حَشْو القصيدة.»[4] ؛ ذلك أنّ المقطَعَ خاتمةُ الكلام و مُنتهاه ، و هو « آخرُ ما يبقى في الأسماع فينبغي أن يكون مونِقا.»[5] كما ينبغي أن يكونَ مُحْكَما ؛ فإذا كان المطلَعُ مفتاحا ،« وجبَ أن يكونَ الآخِرُ قُفلاً عليه.»[6]

و قد اختتم الشّاعرُ بكائيّته كما ابتدأها، بشوق جارفٍ للوطن ، ومحبّة خالصةٍ لأهله ، بل لكلّ لحظةٍ من ذلك العهد الجميل :

وما كانَ عَهْدُ الرّمْل منّي وأهلِه ذميماً، ولا بالرّمْل ودّعْتُ قَاليا.

و نلحظُ أنّ ما جاء في المقطعِ كأحسن ما اندرج في القصيدة ، فإذا لم يكن من الموت بدٌّ ، فليسَ يتمنّى المرءُ أمنيَةً أعظمَ من أن يكون آخرُ عهدِه بالدّنيا في وطنه بين أهله و أحبابه ، و أن تضُمَّه أرضُه ، و هو رُمّةٌ كما احتضنته صبيّاً و يافعا .و لأمرٍ ما يوصي النّاسُ بأن يُدفنوا في أوطانهم، بل يوصون أن يدفنوا إلى جنْبِ فلانٍ ، أو فلانةٍ من أحبابهم .. و ما يُغني عنهم أن يُدفنوا حيثُ اختاروا ، و الموتُ هو الموتُ ، و القبرُ هو القبرُ ؟ إنّه حُبُّ الوطنِ و أهلِه ، فإن حُرِمَ المرءُ

---

[1] -(المكوّنات الشّعرية في يائية مالك بن الريب) ، ص 32.

[2] - منهاج البلغاء ، ص 284 . و العمدة ، ص 185.

[3] - بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص 229.

[4] - منهاج البلغاء ، ص 285.

[5] - كتاب الصناعتين ، ص 494.

[6] - العمدة ، 201.

حيّاً وطنَه و أحبابَه أيُحرَم منهم وهو ميت ؟

وكان مقطَعُ المرثيّة صورةً موسيقيّةً من مطلَعِها ، فهو الآخرُ سلِمت تفعيلاتُه من الزّحاف في الحشو . و هو أيضا استغلّ أقصى طاقةٍ يجود بها وزنُ الطّويل للتّعبير عن حُبّ الوطن و أهلِه.

3 . الزّحافاتُ و المقاطعُ الصّوتيّة :

3 . 1 . الزّحافات : الزّحافُ في اصطلاح العروضيين تغْييرٌ يلحق ثوانيَ الأسباب[1]. وهم يُصنّفونه صنفين : حسَنٌ مُستحَبٌّ ، و قبيحٌ مُستَكرَهٌ . إلاّ أنّ الخليلَ كان « يستَحسنُه إذا قلّ منه البيتُ و البيتان،فإذا توالى سمُج .»[2] و قد حذَّر الذين جاءوا بعدَه منه و عدّوه عيبا من عيوب الشّعر ، فقد رُوِي عن يونسَ بنِ حبيبٍ(ت 182 هـ) أنّه قال : « أهْونُ عيوبِ الشّعر الزّحافُ، و هو أن تُنقِص الجزءَ عن سائر الأجزاء ، فمنه ما نُقصانُه أَخفى و منه ما هو أشْنع ، و هو جائزٌ في العروض.»[3] و قد عدّه حازمٌ القرطاجنيّ مُخِلاًّ بالأوزان إذا كثُر ؛ فهو يُزيلُ حلاوتَها و تناسُبَها .[4]

فهم مجمعون على أنّ الزحافَ إذا كثُر سمُج ، أماّ إذا قلّ استُحِبّ . و قد شبّهه قُدامةُ بالحَوَل و اللّثَغِ في الجارية يُشْتَهى منه القليلُ ، فإنْ كثُر هَجُن.[5]

أمّا المحدثون فقد نظروا إلى الزّحاف نظرةً مُختلفةً عن نظرة القدماء . و يرى يوسف حسين بكّار بأنّ القدماء « لم يَنْظُروا إلى الزّحافات نظرةً شاملةً في إطار القصيدةِ و بنيتها العامّة ، و تركيبها الدّاخليّ . خاصّةً أنّها كانت تَرِدُ طبيعيّةً لا يدَ لأكثر الشّعراء فيها . و من هذا المنظار يُمْكنُ أن نعُدّ الزّحافَ تنويعاً في موسيقى القصيدة يُخفّفُ من سَطوةِ النّغماتِ ذاتِها التي تتردّدُ في إطار الوزن الواحدِ من أوّل القصيدةِ إلى آخرها .»[6]

---

[1] – المتوسّط الكافي ، ص 24.

[2] – نقد الشعر ، ص 180.

[3] – نفسه ، ص 179.

[4] – منهاج البلغاء ، ص 264.

[5] – نقد الشّعر ، ص 180.

[6] – بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص 172.

3 . 1 . 1 . زحافات وزن الطّويل :

ينشأُ بحرُ الطويل من تَكرار "فعولن مفاعيلن". و"فعولن"يدخلها زحافُ القبضِ استحسانا حيثُما وقعت فتُصبح "فعول"[1]. أمّا "مفاعيلن" التي هي غيرُ العَروض و الضّرب فيجوز فيها القبضُ فتُصبح " مفاعلن"، و الكفُّ فتصبح " مفاعيلُ"، إلاّ أنّ قبضها في غير العَروض و الضرب في الطويل قبيحٌ ، و كفُّها لا يكادُ يوجَد [2]. أمّا قبضُها في العَروض فواجب[3]، بل هو علّةٌ يجبُ التزامُها في جميع أبيات القصيدة[4].

3 . 1 . 2 . الزّحافاتُ في المرْثيّة :

أولا: " فعولن" :وردت في القصيدة (208) ثماني و مائتي مرّة ، قُبضت خَمْسا و خمسين (55) مرّة ، و جاءت سالمة (153) ثلاثاً و خمسينَ و مائةَ مرّة ، أي إنّ نسبة قبضها بلغت : 26.44 % . أمّا عدد وُرودها في الأبيات فيوضّحه الجدول الآتي:

عدد الزحافات	عدد الأبيات	النسبة
00	16	30.76 %
01	19	36.53 %
02	15	28.84 %
03	02	03.84 %
المجموع	52	99.97 %

وهذه النسبة(26.44 %) تُعدُّ ضئيلةً إذا ما قورنت بقصائد أُخرى،فقد تجاوزت الرُّبُع قليلا مقارنةً بمعلّقة طرفة بن العبد (ت 569 م)[5] التي بلغ فيها قبضُ " فعولن " 139 مرة[6] ، أي بنسبة الثُّلث . و الجدول الآتي يوضّح تلك المقارنة :

---

[1] – كتاب العروض ، ص 46 . و المتوسط الكافي ، ص 24.

[2] – نفسه ، ص 72.

[3] – كتاب العروض ، ص 45 . و المتوسط الكافي ، ص 72 .

[4] – علم العروض و القافية ، ص 144.

[5] – سنقارن الزحافات في مرثية مالك بن الرّيب بنظائرها في معلّقة طرفة؛ فأبياتها ضعف أبيات هذه المرثيّة و هي على الوزن نفسه (الطويل مقبوض العروض و الضرب) .

[6] – يُنظر المتوسط الكافي ، ص 33.

القصيدة	العدد	السالمة	المقبوضة	النسبة
معلقة طرفة	416	277	139	33.41 %
مرثية ابن الريب	208	153	55	26.44 %

و على الرّغم من أن قبضَ " فعولن " مُستَحسنٌ إلاّ أنه لم يطغَ على القصيدة ، و تجاوز نسبة الرّبع قليلا ؛ مما يوفّرُ للشاعر طاقةً صوتيّة للتعبير عن مَرَارةِ الموت بعيداً عن الأهلِ و الوطن، و خاصّةً إذا كان ذاك الساكنُ صوتَ مدٍّ و لين . وفي القبض إنقاصٌ لذلك الصوت.

ثانيا : "مفاعيلن": قبضُ مفاعيلن في حشو الطويل-كما مرَّ – قبيحٌ لدى العروضيين . وقد وردت مقبوضة (مفاعلن) في الحشو مرّةً واحدةً في البيت الخامس في شطره الثاني .

دَعَاْنِلْ .هَوَىْ مِنْ أَهْ .لِوُدْدِيْ .وَصُحْبَتِيْ،   بِذِ طْطَ . بَسَيْنِفَلْ .تَفَتْتُ .وَرَائِيَاْ

//0 /0 .//0/0/0 .//0 /0 .//0//0   //0 / ./ /0/ /0 .//0 / .//0//0

فعولن . مفاعيلن .فعولن . مفاعلن   فعول . مفاعلن . فعول . مفاعلن

فنسبةُ قبضِها في القصيدة لا تكادُ تُذكر ؛ فقد وردت تفعيلة (مفاعيلن) في حشو القصيدة (104) مراتٍ ، و قُبضت مرّةً واحدة ، أي بنسبة : 0.96 % . و مقارنة بمعلّقة طرفة فقد بلغ عددُ قبضها في الحشو (7) سبعَ مرّات . و الجدول الآتي يوضّح تلك المقارنة .

القصيدة	العدد	السالمة	المقبوضة	النسبة
معلقة طرفة	208	201	07	3.36 %
مرثية ابن الريب	104	203	01	0.96 %

و بلمحةٍ سريعة نلحظ أن الشّطرَ الثاني من البيت الخامس قد جاءت تفعيلاتُه مقبوضةً كُلُّها ، عكسَ شطرِهِ الأول ، ما يجعل الشطر الثاني يفقد (3) ثلاثةَ أصوات، فيُصبحُ (20) عشرين صوتا بدلَ (23) ثلاثةً و عشرين. **و في التّخلُّص من تلك الأصواتِ الثلاثةِ تصويرٌ لسُرعة حركةِ الالتفات ، و خاصة مع استعمال "الفاء" التي تُفيدُ التّعقيبَ كما يقول النّحاة. في :(فالتفتُّ ورائيا).**

و نُلخّصُ عددَ و نسبَ **القبضِ الجائز** في المرثية في الجدول الآتي [1]:

التفعيلة	العدد	المقبوضة	السالمة	نسبة المقبوضة
فعولن	208	55 (فعول)	153	26,44 %
مفاعيلن	104	01 (مفاعلن)	103	0,97 %
المجموع	312	56	256	27,41 %

و الواقعُ إنّنا إذا ما ألقينا نظرةً عامّةً على توزيع القبضِ الجائزِ في القصيدة ،وجدنا شبهَ تطابقٍ في توزيعه عرْضاً وطولا .عرْضا إذا قسَمنا القصيدةَ نصفين متساويين من البيت الأول إلى السادس و العشرين ، و من السابع و العشرين إلى الثاني و الخمسين . و طولاً حسبَ صُدور الأبياتِ و أعجازِها . ولنلاحظ الجدول الآتي لتبيُّن ذلك :

الموضع	العدد	الصدور	الأعجاز
نصفُ القصيدة الأولُ(من البيت1 إلى 26)	27	12	15
نصفُ القصيدة الثاني(من البيت27 إلى52)	29	14	15
المجموع	56	26	30

إنّ شبهَ التّطابقِ هذا يُحقّقُ للقصيدة توازنا في عددِ الأصواتِ طولاً و عرْضا ، ممّا يُسهمُ في تحقيق التّوازنِ الموسيقي فيها .

---

[1] – أورد نور الدين السد جدولا في الصفحة31 تضمن أن التفعيلات السالمة = 257 ، والمقبوضة = 151، و المخرومة= 5 ، و المشتورة = 3 ولم يبيّن مواضعها.و في ذلك من الأخطاء ؛فالخرم:من علل النقص غير اللازمة ، و هو « حذف حرف من أول الأبحر المبدوءة بأحد الأصول الثلاثة ، و هي (فعولن) و (مفاعيلن) و (مفاعلتن) المبدوءة بوتد مجموع ، و ذلك بأن يحذِف الخرمُ أول حرف من أول الجزء من البيت » [المتوسط الكافي ص39]. وما توهمه أنه خرم نتج عن أخطاء في القراءة .في الأبيات: 9 ، 21، 28، 31 ، 39. أما الشتر،فهو حذف الميم بالخرم و الياء بالقبض من (مفاعيلن) فتصير (فاعلن)[المتوسط الكافي ص 40].و الشتر ليس من الزحافات التي تدخل بحر الطويل ؛ لأنه = خرم + قبض ، و الخرم لا يكون إلا في بداية البيت ، و مفاعيلن في الطويل هي تفعيلة ثانية ،لا أولى [ينظر زحافات بحر الطويل في :كتاب العروض ص46 ، و في المتوسط الكافي ، ص72].

والشتر :علة تدخل بحر الهزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن .

[ينظر جدول علل النقص في المتوسط الكافي ص44، و كتاب العروض ص 72].

– ومن هفواته أيضا أنه أورد في الصفحة31 أن التفعيلات المقبوضة: 151،و في ص 32 أن مجموع التفعيلات المقبوضة 99.

كما نلحظ أنّ خمسةَ أبياتٍ متتاليةً في القصيدة قد سلِمت تفعيلاتُها من القبض الجائز ، ويتعلق الأمر بالأبيات : 22، و23 ، و24 ،و25 ، و26.

22- ولا تحسُداني، باركَ اللّهُ فيكما،	من الأرْضِ ذَاتِ العَرضِ أن توسِعا لِيا
23- خُذَاني، فجُرّاني بِبُردي إليكما،	فقد كُنْتُ، قبل اليوم، صَعباً قياديا
24- فقد كنتُ عطّافاً، إذا الخَيلُ أدْبَرَتْ،	سَريعاً لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانِيا
25- وقدكُنْتُ محموداً لدى الزّاد والقِرَى،	وعنْ شَتْمِ إبنِ العَمّ وَالجارِ وانِيا
26- وَقدكُنْتُ صَبّاراً على القِرْن في الوَغى،	ثَقِيلاً على الأعداء، عَضْباً لسانيا

و لعلّ أوّل ما يَلفتُ انتباهَنا أنّ هذه الأبيات تُمثِّل الصُّعود إلى ذروة القصيدة ، فالبيتُ السادسُ و العشرون مُنتصفُها ، و لا شكَّ أنّ صُعودَ أيِّ ذِرْوةٍ يحتاجُ إلى قُوّة و جُهد .

أمّا إذا نظرنا في معاني الأبياتِ و علاقتها بسلامةِ تفعيلاتها من الزّحاف ، فإنّنا نجد في البيت الثاني و العشرين الشاعرَ الفارسَ المحتَضِرَ يطلبُ من صاحبيه أن يُوسعا قبرَه ، و لا يُضيّقاه ، فمجيءُ البيت سالماً من الزّحاف يتناسب مع هذا المعنى ؛ إذْ أنّ القبضَ إنقاصٌ ، و هو يطلبُ التوسيع .

و مجيءُ التّفعيلاتِ تامّةً في البيت الثالثِ و العشرين يتوافقُ مع صورة الجرِّ من الثّياب؛ فكأنّما تمامُ التّفعيلات يُصوّرُ عمليّةَ الجرِّ التي تستغرقُ مسافةً طويلة .

أمّا في الأَبياتِ الرابعِ و العشرين ، و الخامسِ و العشرين ، و السّادسِ و العشرين فإنّ الشاعرَ يذكُرُ مناقبَه ، فالشّجاعةُ و عفّةُ النّفسِ و فصاحةُ اللّسان ... كُلُّها صفاتُ الرُّجولةِ الكاملةِ، فكان لا بدَّ أن تحتويَها تفعيلاتٌ تامّةٌ لا ناقِصَة .

3 . 2 . نظامُ المقاطعِ الصّوتيّة :

رأى المحدثون المهتمّون بدراسةِ الموسيقى و الإيقاع في الشّعر العربيِّ ضرورةَ التّحوُّلِ إلى دراسة المقاطعِ الصّوتيّة ؛ لأنّ العروضَ الخليليَّ لا يفي ببيان الأساسِ الموسيقيِّ للأوزان الشّعريّة ، و أنّ اعتمادَه على تحليل البيتِ إلى تفاعيلَ يُخالفُ الأساسَ العلميَّ الذي يَعتمدُ في تحليلِ الكلام سواءٌ أكان شعرا أم نثراً على نظام المقاطع[1].

[1] - موسيقى الشّعر العربي ، ص 11.

ونحنُ نعلمُ أنّ التّفاعيلَ الخليليّةَ مبنيّةٌ أساسا على المتحرِّك و الساكن ، فتفعيلة " فَعولُنْ " – مثلا – يُرْمزُ لها بـ : (//0/0) ، و تفعيلة " مُسْتَفْعِلُنْ " يُرمَزُ لها بـ : (/0/0//0) . و دون عناء نلاحظ أنّ (واو فعولن) ، وهي حرفُ مدٍّ و لينٍ،مساويةٌ للسين و الفاء و النون في (مُسْتَفْعِلُنْ) ، و هي صوامت .مع العلم أنّ صوتَ المدّ أوضحُ في السّمع[1]. كما أنّ القدرَ الزّمنيَّ الذي يستغرقه صوتُ المدِّ أكبرُ من القدر الذي يستغرقُه الصوتُ الصّامت[2]. و الإيقاعُ في الشعر العربيّ ينبغي أن يُفهم « على أساس الموسيقى أوّلا بمعنى أنّه ينطلقُ من القدرِ الموسيقيّ ، و عليه فإنّ الأوزانَ العربيّةَ أوزانٌ زمنية .»[3]

و من الأُسُسِ التي تقومُ عليها دراسةُ الإيقاعِ التّفريقُ « بين الحرفِ السّاكنِ و حرف اللّينِ، فالوقفُ بالسّكون في الإيقاع له مغزىً يختَلفُ عن الوقف بحرفِ اللّين ،أو المدّ ؛ فإنّ له مغزىً آخرَ يُغايره.»[4] ؛ و لذلك رأى شُكري محمد عيّاد أن التّفاعيل « لا تعدو في واقعِ الأمر أن تكونَ تصويرًا للنّظَام العَروضيِّ لا تحليلاً له.»[5]

ولتتسنّى دراسةُ موسيقى الشعرِ العربيِّ كان على المحدثين تحديدُ مسألتين :أولاهما : نوعُ موسيقى الشعرِ العربيِّ ، و ثانيتُهما : أنواعُ المقاطعِ في العربية .

و بعدَ محاولات لتحديد نوعِ موسيقى الشعر العربي[6] أيّدَ كثيرٌ منهم مذهبَ المستشرقين الذين يعُدّون الشعرَ العربيَّ شعرا كميًّا .[7] و الشعرُ الكمّيُّ يؤسَّسُ على المقاطع ، و ما يتطلّبه المقطعُ من زمنٍ للنُّطق به .[8]

---

[1] – ماريو باي: أسس علم اللغة ،ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب ، القاهرة ، ط3 ، 1987 ،ص78. والأصوات اللغوية، ص27.و اللغة العربية معناها و مبناها ، ص71.

[2] – الأصوات اللغوية ، ص41.

[3] – صلاح يوسف عبد القادر : في العروض و الإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية ،شركة الأيام للطباعة ، المحمدية ، الجزائر، ط1 ، 1997، ص 157.

[4] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 244.

[5] – موسيقى الشعر العربي ، ص 29.

[6] – هناك شعركمّي Quantative ، و شعر ارتكازي(نبري)Stressed ، و شعر مقطعي.Sylabic . يُنظر: موسيقى الشعر، ص 149 – 150.

[7] – موسيقى الشعر ، ص 149 – 150. و موسيقى الشعر العربي ، ص 50.

[8] – موسيقى الشعر ، ص 149.

ويُعرَّفُ المقطعُ بأنّه عبارةٌ عن حركةٍ قصيرةٍ أو طويلةٍ مكتنَفةٍ بصوتٍ أو أكثرَ من الأصواتِ الساكنة [1].وهي في العربية أنواعٌ ثلاثةٌ : قصيرٌ و متوسّطٌ ، و طويل.

و قد لاحظ إبراهيم أنيس أنّ الشعرَ العربيّ – فيما عدا بعضِ الحالات – يتكوّنُ من المقطع القصيرِ و المتوسّط[2].

3.3 . مقارنةُ التقطيعِ العروضيِّ بالتقطيعِ المقطعيّ :

و إذا ما أردنا أن نتبيّنَ حقيقةَ ما ذهب إليه المحدثون فلا مناصَ من إجراء مُقارنةٍ بين التقطيع العروضيِّ التّقليديِّ و التقطيعِ المقطعيِّ . و بما أنّ الهدفَ استكشافيٌّ ، فسنأخذُ بيتاً لم يدخله الزحافُ في الحشوِ و نُقطّعه عروضيّا، ثم مقطعيا[3] ،ثم نقارنُ نتائجَ التقطيعين. ثمّ نقوم بالعمليّة نفسِها مع بيتٍ دخله زحافٌ واحدٌ ، ثم مع بيتٍ دخله زحافان، ثمّ مع بيتٍ دخلته ثلاثةُ زحافات.

1- بيتٌ خالٍ من الزحاف في الحشو:

أَلاَ لَيْ. تَشِعري هَلْ.أبيتَنْ. نَلَيْلَتَنْ   بِجَنْبِ لْ. غَضَا أُزْجِلْ.قِلاصَنْ. نَواجِيا

0//0//.0/0//.0/0/0//.0/0//   0/0//   0/0/0//.   0//0//.0/0//.

فعولن .مفاعيلن.فعولن .مفاعلن   فعولن . مفاعيلن . فعولن. مفاعلن

-00 -000 -00 -0-0   -00 -000 . -00 -0-0

عدد الأصوات	46	عدد المقاطع	28
المتحركة	28	المتوسطة	18
الساكنة	18	القصيرة	10

2 – بيتٌ دخله زحافٌ واحدٌ في الحشو:

فَلَيْتَلْ .غَضَا لَمْيَقْ. طَعِرْرَكْ.بُعَرْضَهُوْ،   وَلَيْتَلْ . غَضَاْ مَاْشَرْ .رِكَاْب. لَيَاْلِيَاْ

0//0//.0/0//. 0/0/0/ /.0/0//   0/0// . 0/0/0// . 0//./0//0

فعولن. مفاعيلن .فعولن .مفاعلن   فعولن . مفاعيلن . فعول . مفاعلن

---

[1] – موسيقى الشعر، ص 148.

[2] – نفسه ، ص 149.

[3] – سنرمز للمقطع القصير بـ :(–) ، و للمقطع المتوسط بـ :(0) . و لن نُميّز المقطع المتوسط المغلق من المفتوح ؛ لأن ذلك لا يُقدّم شيئا في سبيل الهدف المراد .

0-0- 00- 000- 00-   0-0- -0- 000- 00-

عدد الأصوات	45	عدد المقاطع	28
المتحركة	28	المتوسطة	17
الساكنة	17	القصيرة	11

نُلاحظُ نُقصانَ صوتٍ ساكنٍ بدخولِ الزّحافِ ، أمّا عددُ المقاطعِ الصوتيّةِ فلم يتغيّر ، و إنّما تحوّل مقطعٌ متوسطٌ إلى مقطعٍ قصيرٍ في الشطر الثاني.

3- بيتٌ دخلةُ زحافان في الحشو:

أَلَمْ تَ .رَنِيْ بِعْتُضْ .ضَلَاْلَ .تَبِلْهُدَىْ،   وَأَصْبَحْ .تُفِيْ جَيْشِبْ . نِعَفْفَاْ . نَغَاْزِيَاْ

0//0//. /0// . 0/0/0//. / 0//   0//0// . 0/0// . 0/0/ 0//. 0/0//

فعول . مفاعيلن . فعول . مفاعلن   فعولن . مفاعيلن. فعولن . مفاعلن

0-0- -0- 000- -0-   0-0- 00- 000- 00-

عدد الأصوات	44	عدد المقاطع	28
المتحركة	28	المتوسطة	16
الساكنة	16	القصيرة	12

ونُلاحظُ نُقصانَ صوتين ساكنين بدخولِ الزّحافين ، أمّا عددُ المقاطعِ الصوتيةِ فلم يتغيّر، و إنّما تحوّل مقطعان متوسّطان إلى مقطعين قصيرين في الشطر الأول.

4 – بيتٌ دخلته ثلاثةُ زحافاتٍ في الحشو:

دَعَاْ نِلْ.هَوَىْ مِنْ أَهْ . لِوُدْدِيْ . وَصُحْبَتِيْ،   بذِ طْطَ. بَسَيْنِفَلْ.تَفَتْتُ .وَرَائِيَاْ

0//0// . 0/0// . 0/ 0/0//.0/0//   0//0//. /0//. 0//0//. / 0//

فعولن . مفاعيلن . فعولن. مفاعلن   فعول . مفاعلن . فعول . مفاعلن

0-0- 00- 000- 00-   0-0- -0- 0-0- -0-

عدد الأصوات	43	عدد المقاطع	28
المتحركة	28	المتوسطة	15
الساكنة	15	القصيرة	13

ونُلاحظُ نُقصانَ ثلاثةِ سواكنَ بدخول الزّحافاتِ الثّلاثةِ في الشطر الثاني، أمّا عددُ المقاطعِ الصوتيّةِ فلم يتغيّر ، و إنّما تحوّلت ثلاثةُ مقاطعَ متوسطةٍ إلى مقاطعَ قصيرة .

إنّ زحافَ القبض في العروضِ الخليليِّ مُرتبطٌ بفقد صوتٍ ساكنٍ من البيت ؛ و من ثمّ ينظُرُ العروضيّون إليه على أنّه عيبٌ . و لئن كان قبضُ (فعولن) في الطويل مُستحسناً عندهم ، إلاّ أنّه إذا توالى وكثُر أخلَّ بعدد أصواتِ البيتِ أو القصيدة .

أمّا بالنظر إلى نظامِ المقاطعِ ، فنلاحظ أنّ عددَها لا يتغيّر ، و إنّما يُحوِّل زحافُ القبضِ المقطعَ المتوسطَ إلى مقطعٍ قصير ، أي قبض = – مقطع متوسط + مقطع قصير .

و قد يتصوّرُ بعضُنا أنّ في ذلك التّحوُّلِ إخلالاً بالقدرِ الزّمنيِّ لإنشاد البيت ، فالشعرُ العربيُّ كمّيٌّ ، أي إنّه مؤسَّسٌ على المقاطع ، و ما يتطلّبه المقطعُ من زمنٍ للنُّطق به ، لكن في الواقع « أنّ ما يتطلّبه المقطعُ القصيرُ من الزمنِ عبارةٌ عن جزءٍ من الثانيةِ لا يكادُ يَتجاوزُ الخُمُسَ منها .»[1] كما أنّ المنشدَ دون أن يشعرَ يميل إلى إطالةِ المقطعِ الثاني ليُعوِّض به النّقص ، ففي« فَعولُ يُطيل المقطعَ الثاني [عو] ليُعوّض عن بعض النّقصِ في المقطع الثالث.»[2] و بذلك تبقى القصيدةُ محافظةً تقريبا على مدّة الإنشاد نفسِها .

و في ختامِ هذه المقارنةِ لا بدّ أن نشيرَ إلى أنّ عددَ أصواتِ القصيدةِ قد بلغَ :2336 *، منها 1456متحرّكاً ، و 880 صوتا ساكنا[3]. أمّا عددُ مقاطعِها الصّوتيّةِ فقد بلغ : 1456 مقطعا ، منها : 880 مقطعا متوسّطا ، و576 قطعا قصيرا.

---

[1] – موسيقى الشعر ، ص 159.

[2] – نفسه ، ص 160.

*اعتمدنا في إحصاء الأصوات على التقطيع العروضي ، لا على الرّسم الإملائي ، فعددنا كل منطوق و أهملنا كل غير منطوق.

[3] – أخطأ الدكتور نور الدين السد في إحصاء أصوات القصيدة حيث نصّ على أنها 2345 صوتا . يُنظر : (المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب) ، ص36.

4 . الضرورة الشّعريّة :[1]

بلغ اهتمامُ العربِ بموسيقى الشعرِ أن أباحوا للشّاعر مُخالفةَ بعضِ قواعدِ اللّغةِ حينَ يضطرُّه الوزنُ و القافية ، و سمّوا تلك الظّاهرةَ بالضّرورةِ الشّعريةِ ، أو الجواز الشعريّ .

و على الرَّغم من أنّها وردت في أشْعارِ الفُحول المتقدّمين إلاّ أن بعضَ النقاد وجّهوا الشّعراءَ إلى اجتنابها ، و التمسوا العُذرَ للقدماء الذين وردت في أشعارِهم . يقول أبو هلالٍ العسكريّ :« وينبغي أن يجتَنِب ارتكابَ الضّروراتِ ، وإن جاءت فيها رخصةٌ من أهل العربية، فإنها قبيحةٌ تَشينُ الكلامَ وتَذهَبُ بمائة، وإنّما استعملها القدماءُ في أشعارهم لعدم علمِهم بقباحتِها...»[2]. و قد ذهب ابنُ رشيقٍ المذهبَ نفسَه، إلاّ أنّه يرى أنّ بعضَها مقبولٌ : « لا خيرَ

في الضرورةِ ، على أنّ بعضَها أسهلُ من بعضٍ، ومنها ما يُسمَع عن العرب ولا يُعمَل به ؛ لأنهم أتوا به على جَبِلّتهم.»[3]

أمّا أحمدُ بنُ فارسٍ فقد تشدّد في قَبُول المنكَرِ من الضّرورات ، و إن كانت من المتقدّمين ، و رأى أنّها من أغلاطِ الشّعراء : « ولا معنى لقول من يقول: إن للشّاعر عند الضرورةِ أن يأتيَ فِي شِعره بما لا يجوز. ..فكلُّه غلطٌ وخطأ، وَمَا جعل الله الشعراءَ معصومين يُوَقَّوْن الخطأ والغلطَ ، فما صحَّ من شعرِهم فمقبولٌ، وَمَا أبَتْهُ العربيةُ وأصولهُا فَمَرْدُود.»[4]

وقد ورد في هذه المرثيةِ ضرورتان في بيتين متتاليين: الأولى في البيت الرّابع و العشرين :

فقد كنتُ عطّافاً، إذا الخيلُ أدْبَرَتْ، سَريعاً لدى **الهَيْجا**، إلى مَن دعانِيا

أما الثانيةُ فوردت في البيتِ الخامسِ و العشرين :

وقد كُنْتُ محموداً لدى الزّاد والقِرَى، وعنْ شَتْمِ **إبنِ** العَمّ وَالجارِ وانِيا

و كلتا الضّرورتين مقبولةٌ ؛ إذ لا خوفَ على المعنى و لا المبنى . و الأولى في(الهيجا) فيها قصرٌ

[1] – نعرض للضرورة الشعرية في البنية الموسيقيّة على الرّغم من أنها مظهرٌ من مظاهر الانزياح اللغوي ؛ ذلك أنها حادثة بتأثير الوزن ، و يمكن أن نُفسّر قلّتها بطواعيّة الوزن للشاعر، و موضوعه و لغته .

[2] – كتاب الصناعتين ، ص 168.

[3] – العمدة ،ص520.

[4] – الصاحبي في فقه اللغة،ص 213.

للممدود[1]، و الثانيةُ في (إبن) ، وفيها قطعُ همزةِ الوصلِ[2] لإضافة حركةٍ وإقامةِ الوزن .

و محصولُ القول :إن موسيقى وزن الطويل قد شكّلت سمةً أسلوبيّةً في هذه المرثيّة :

1 . فعلى الرّغم من أنّ الوزنَ ليس إلاّ عنصرا من عناصر الإيقاع الشّعريِّ ، إلاّ أنّ اختيارَ الطويلِ – بكثرة أصواته و مقاطعه – وزنا لهذه القصيدة قد وفّر للشاّعر حيّزاً صوتيّاً مناسبا لتفريغِ شُحْناتِه العاطفيّةِ : من جزعٍ من الموت ، و مرارةِ الغربة ، و الشّوقِ المبرِّح للأهل و الوطن.

2 . وقد كان لاختيار ثاني الطويل مقبوضِ العروضِ والضّربِ دورٌ في الإيحاء بجوّ القصيدةِ التي تدور حول الموتِ و القبضِ على الرّوح .

3 .كما أنّ المطلعَ غيرَ المُصرّعِ فيه إيذانٌ بالانزياح عن المعيار ، و أنّ هذه المرثيّةَ لن تكونَ كغيرها من المراثي .

4 . تناسب كثرةِ الزّحافاتِ في البيت الواحدِ، أو انعدامها مع المعنى و العاطفةِ المعبّرِ عنهما .كما أنّ توزيعها في القصيدةِ حقّق لها نوعا من التّوازنِ الصّوتيِّ .

5 – كثرةُ المقاطعِ الصّوتيّة المتوسّطةِ يجعلُ الأصواتَ أكثرَ إسماعا ، و هو ما يتناسبُ و موضوعَ القصيدةِ،ورغبةَ الشاعر في الجهر بفجيعته،وإيصالِ صوتهِ إلى أحبّتِه في الغضا البعيد.

[1] – العمدة ،ص220. و المتوسط الكافي ، ص 341 .و علم العروض و القافية ، ص 146.

[2] – العمدة ، ص 526 . و المتوسط الكافي ، ص 343 . و علم العروض و القافية ، ص 147.

المطلب الثاني

السِّمَاتُ الأُسلوبيّةُ في القافية.

1 . تعريفُ القافية:

1 . 1 . القافية لُغةً :

جاء في لسانِ العرب « القافيةُ من الشّعر: الذي يقفو البيتَ، وسُمّيت قافيةً لأَنها تقفو البيتَ، وفي الصحاح: لأَن بعضَها يتبع أَثرَ بعض.»[1]

و قال التنوخي : « سُميت القافيةُ قافيةً لكونها في آخرِ البيت ، مأخوذةً من قولك : قَفَوْتُ فلانا ، إذا تبِعتَه ، وقفا أثرَ الرّجُلِ إذا قصّه.»[2]

و قال أبو موسى الحامض(ت 355 هـ): « هي قافيةٌ بمعنى مقفوَّة ، مثلُ ماءٍ دافقٍ بمعنى مدفوق، وعيشة راضية بمعنى مرضيّة، فكأن الشاعر يقفوها، أي يَتبعُها.»[3]

1ـ 2 . القافيةُ اصطلاحا: اختُلف في القافية ؛ إذ يرى قطرب (ت 206 هـ) بأنها حرف الروي [4]. و رأى الأخفش(ت 211هـ) بأنها آخرُ كلمةٍ من البيت[5]. إلاّ أنّ الرّأيَ الذي عليه جمهورُ العروضيين هو قول الخليل:« القافيةُ من آخرِ حرفٍ في البيتِ إلى أولِ ساكنٍ يليه مِن قَبْله، مع حركةِ الحرفِ الذي قبلَ الساكن .»[6] و قد تردُ القافيةُ مرّةً بعضَ كلمةٍ، ومرةً كلمةً ، و مرةً كلمتين[7].

و قد تُطلقُ القافيةُ مجازًا على القصيدة . قالت الخنساءُ (ت 24هـ)[من المتقارب]:

وَ قَافِيَةٍ مثْلُ حَدِّ السِّنَا نِ تَبْقَى وَ يَذْهَبُ مَنْ قَالَها[8]

و قد كان اهتمامُ القدماءِ بالقافيةِ بالغاً ، فحدّوا بها الشعرَ ، وجعلوها قسّيمةَ الوزنِ وشريكتَه. وخصّوها بعلمٍ سمّوه علْمَ القوافي . قال ابن رشيق : « القافيةُ شريكةُ الوزنِ في الاختصاص بالشّعر، ولا يُسمّى شعراً حتى يكونَ له وزنٌ وقافية .»[9]

و يرُدُّ ريمون طحّان علّةَ وُجودِ القافيةِ إلى تقرير نهاية البيت ، و تزويد الأذن بعلامة وقْفٍ

---

[1] – لسان العرب ، مادة "قفا"، ج 15 ، ص195.

[2] – أبو يعلى التنّوخي:كتاب القوافي، تحقيق : الدكتور عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ،مصر، ط2 ، 1978 ،ص 59.

[3] – العمدة ، ص 134 . و قوافي التنوخي ، ص62.

[4] – نفسه ، ص 66. ولسان العرب ، مادة "قفا" ، ج 15،ص 195.

[5] – العمدة ،ص133.وقوافي التنوخي ، ص 65. و لسان العرب مادة " قفا "، ج 15،ص 195.

[6] – العمدة ،ص ، 132. و قوافي التنوخي ، ص67. ولسان العرب ، مادة " قفا "، ج 15،ص 195.

[7] – العمدة ، ص 132.

[8] – لسان العرب ، ج 15 ، ص 195.

[9] – العمدة ، ص 132.

ثابتة[1]. بينما يُبرّرُ شكري محمّد عيّاد التزامَها في الشّعر العربيِّ بطول البيت[2].

2 . القيمةُ الموسيّقيّةُ للقافية :

لقد أدرك العربُ القيمةَ الموسيقيّةَ للقافية ؛ فأوصى بعضُهم بنيه قائلا : « اطلُبوا الرِّماحَ فإنّها قُرونُ الخيلِ ، و أَجيدوا القوافي فإنّها حوافرُ الشّعر ، أي عليها جرَيانُه و اطِّرادُه ، وهي مواقفُه . فإنْ صحّت استقامتْ جرْيَتُه و حسُنت مواقفُه و نهاياتُه .»[3]

ولم يحِد المحدثون عن تعريف الخليل للقافية ، بيدَ أنهم ركّزوا على قيمتها الموسيقيّة ، فإبراهيم أنيس يُعرّفها بأنها « عدّةُ أصواتٍ تتكرّرُ في أواخرِ الأسطُرِ أو الأبيات من القصيدة ، وتَكرارُها هذا يُكوّنُ جزءً هاماً من الموسيقى الشّعريّة ؛ فهي بمثابةِ الفواصِلِ الموسيقيّةِ يتوقّعُ السّامعُ تردّدَها و يَستمتعُ بهذا التردُّدِ الذي يطرُقُ الآذانَ في فتراتٍ زمنيّةٍ مُنتظمة ، وبعد عَددٍ مُعيَّنٍ من مقاطعَ ذاتِ نظامٍ خاصٍّ يُسمّى بالوزن.»[4] و هي تحفَظ للقصيدةِ وَحْدتَها و نغمتَها الأخيرة [5]. فهي المقطعُ الأخيرُ و لَبِنةُ الختامِ ؛ مما يجعلها أكثرَ المنازل حساسيةً و أصدقَها تصويرا لتعامُلِ الشاعرِ مع اللّغة [6].

و منهم من جعلَ التّوفيقَ في القافيةِ ميزةً و حدّاً للشّعر العربيِّ ،حيث يقول محمد الهادي الطرابلسي : « نعتبِرُ عمليّةَ القطعِ أبرزَ مُميِّزٍ للشّعر في كلام العرب ، و أن نحُدَّ الشعرَ العربيَّ الحقَّ بأنه الكلامُ الذي يَلتزِمُ فيه الشاعرُ بضرورةِ القطعِ و يُوَفَّقُ في احترامها .»[7]

و إذا كانت القافيةُ بتلكَ المنزلةِ فقد دعا المحدثون إلى دراستها من ناحيتين : من ناحية دورِها في الإيقاع ، و من ناحيةِ قيمتِها الموسيقيّةِ الخاصة .[8]

3 . أنواعُ القافية :

---

[1] – الألسنية العربية ،ج2 ، ص 126.

[2] – موسيقى الشعر العربي ، ص113.

[3] – منهاج البلغاء ، ص 271

[4] – موسيقى الشعر ، ص 246. و ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص30.و النظرية الألسنية ، ص 77.

[5] – الأسلوب ، ص 66.

[6] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 455.

[7] – نفسه ، ص 518.

[8] – موسيقى الشعر العربي ، ص 105.

3 . 1 . من حيثُ وزنُها : نصّ ابنُ طباطبا على أن قوافيَ الشّعرِ تنقسم سبعةَ أقسام: فاعِل ، و فِعال ، و مفْعل ، وفَعيل ، وفَعَل ، و فَعْل ، و فُعَيل.[1]

و قد جاءت قافيةُ مرثيةِ مالكٍ بنِ الرّيب على (فاعِل : /0//0).

أَلاَ لَيْ . تَشِعري هَلْ .أبيتَنْ .نَلَيْلَتَنْ بجَنبِ ل. غَضَا أُزْجِلْ. قِلاصنْ.نَواجِيا

0//0//.0/0//. 0/0/0//. 0/0// 0//0//. 0/0//. 0/0/0//. 0/0//

فعولن . مفاعيلن . فعولن. مفاعلن فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن

و فيها يلتقي متحركان بين ساكنين ، و هو ما يُسمّيه العروضيون بالمتَدَارَك[2].

3 . 2 . من حيث علاقتُها النحويّةُ بالبيت :نظراً لكون القافيةِ مقطعَ البيتِ و ختامَه ، قد تكون ضروريّةً يستدعيها معنى البيت ، وذلك بأن تكون كلمةُ القافيةِ عنصرا أساسًا في الجملةِ لا يتمُّ الكلامُ إلاّ بها ، أي إنّها تربطها بما قبلها علاقةٌ نحويّة .فتكونُ القافيةُ مُحكمَةً متمِّمةً للمعنى. و قد يُؤتى بها لإتمام البيتِ موسيقيا دونَ أن يكون المعنى في حاجةٍ إليها.

3 . 2 . 1 . القوافي التي تربطها بالبيت علاقةٌ نحويّةٌ أساسيّةٌ(إكمالُ نقصِ السّابقِ) « وفيها تكون كلمةُ القافيةِ العنصرَ الأساسَ الآخرَ الذي يُكمِّلُ العنصرَ الأساسَ الأول ... وهي مقياسٌ عادلٌ لإحكامِ الشعراءِ شعرَهم .»[3] وقد جاء في هذه المرثيةِ ثماني و ثلاثون(38) قافيةً كانت فيها كلمةُ القافيةِ عنصراً أساسا يُكمل عنصرا أساساً سابقا ، أي بنسبة : 73,07 % من مجموع القوافي . ونبيّنُ ذلك في هذا الجدول[4]:

البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية	البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية
3	دانيا.	خبر ليس.	4	غازيا.	خبر أصبح.
6	ردائيا.	مفعول به.	7	نائيا	خبر كان.
8	ماليا.	معطوف على مفعول به.	9	ورائيا.	مجرور بحرف.

[1] – عيار الشعر ، ص217-218.

[2] – منهاج البلغاء ، ص 275 . و قوافي التنوخي ، ص 70 . والعمدة ، ص149.

[3] – محمد جمال صقر (بحث فيما بين العروض و القافية).

[4] – نورد الكلمة أو العبارة بما يوضّح المعنى ،ونعدّ المعطوف أساسا إذاكان المعطوف عليه أساسا؛ لأنهما يشغلان الوظيفة نفسَها.

11	انتهائيا.	مضاف إلى معطوف على مبتدأ.	12	باكيا.	مفعول به[1].
13	ساقيا	مفعول به.	14	ما بيا	فاعل للصفة المشبهة "عزيز ".
15	قضائيا	نائب فاعل" حُمّ ".	16	وفاتيا	فاعل.
17	بدا ليا.	فاعل.	19	ما بيا.	فاعل.
20	ابكيا ليا.	جملة فعلية معطوفة على جملة فعلية.	21	ردائيا.	مضاف إلى مفعول به.
22	أن توسعا ليا.	مفعول به.	23	قياديا.	فاعل.
24	من دعانيا.	مجرور بحرف.	25	وانيا.	خبر كان المحذوفة.
26	لسانيا.	فاعل للصفة المشبهة "عضْب"	27	ركابيا	خبر .
28	ثيابيا	مفعول به .	30	السوافيا	مفعول به .
31	عظاميا	فاعل .	32	المواليا.	فاعل .
33	مكانيا	مُستثنى.(خبر)[2].	35	ماليا	خبر كان.
36	كما هي	خبر أضحى.	38	الأقاحيا.	معطوف على مفعول به.
41	باكيا	خبر كان .	45	لا تلاقيا	مفعول به.
46	لا تدانيا	مفعول به.	47	خاليا.	معطوف على مفعول به.

---

[1] – يحتمل أن تكون مفعولا به بمعنى : لم أجد باكيا سوى... ، و تحتمل أن تكون حالا على شرط حذف مفعول "وجد" ، بمعنى : لم أجد أحدا سوى...

[2] – مكانيا : وقعت خبرا ؛ لأن " أين" تضمّنت معنى " ما " : و ما مكانُ البعد إلاّ مكانيا فهو أسلوب استفهام يفيد القصر و التوكيد .و مكانُ :مبتدأ ، و مكانيا: خبر ؛ لأن الاستثناء مفرّغٌ . ينظر : ابن هشام: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ،القاهرة،2004 ، ص 288. و منه قوله تعالى:﴿ وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ﴾ آل عمران / 144. فمُحمّدٌ : مبتدأ ، و رسولٌ : خبر .

48	بواكيا	مفعول به.	49	مُراعيا	مفعول به.
51	البواكيا	مفعول به.	52	قاليا	مفعول به.

وبقراءة الجدول السابقِ يتضح لنا أن الوظائفَ النحويّةَ الأساسيةَ لكلمة القافيةِ قد جاءت على النحو الآتي:

المرتبة	الوظيفة	العدد	المرتبة	الوظيفة	العدد
1	مفعول به.	12	5	خبر .	2
2	فاعل.	8	5	مجرور بحرف.	2
3	خبر فعل ناقص.	7	5	مضاف إليه.	2
4	معطوف على مفعول به.	3	6	نائب فاعل.	1
المجموع	**38**		6	جملة معطوفة على أخرى.	1
النسبة	**% 73,07**				

3 . 2 . 2 . القوافي التي تربطها بالبيت علاقةٌ نحويّةٌ غيرُ أساسيّة:(زيادةُ كمالِ السّابقِ)

« وفيها تكون كلمةُ القافيةِ العنصرَ الفرعَ الذي يتعلق بأساسٍ أو فرعٍ آخرَ من جملته .... وهي مقياسٌ عادلٌ لمجاهدةِ الشعراءِ في شعرهم .»[1]

وقد جاءت في هذه القصيدة أربعَ عشرةَ(14) قافيةً كلمةُ القافيةِ فيها عنصرٌ فرعٌ يتعلق بأساسٍ أو فرعٍ آخرَ من جملته . أي بنسبة : 26,92 % . و بيانُ ذلك في هذا الجدول :

[1] – محمد جمال صقر (بحث فيما بين العروض و القافية).

البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية	البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية
1	النواجيا.	نعت .	37	سواجيا.	نعت.
2	لياليا.	ظرف زمان	39	القياقيا.	نعت .
5	ورائيا.	ظرف زمان.	40	المهاريا.	نعت.
10	نهانيا.	نعت .	42	الغواديا.	نعت .
18	لياليا.	ظرف زمان.	43	هابيا.	نعت.
29	الرّوانيا.	نعت .	44	البواليا.	نعت.
34	ثاويا.	حال.	50	المداويا.	نعت.

ومن الجدول يتضح لنا أن ترتيبَ الوظائفِ النحويّةِ غيرِ الأساسيّةِ قد جاء على النحو الآتي:

المرتبة	الوظيفة	العدد	المرتبة	الوظيفة	العدد
1	النعت.	10	3	ظرف المكان	1
2	ظرف الزمان.	2	4	الحال	1
المجموع	**14**				
النسبة	**%26,92**				

3.3 . من حيثُ الإيغالُ و الاستدعاء :

تحدّث القدماءُ عن الإيغال و الاستدعاءِ في القوافي . و الإيغالُ عندهم « أن يأتيَ الشاعرُ بالمعنى في البيتِ تامّا من غيرِ أن يكونَ للقافية في ما ذكَره صنْعٌ ، ثمّ يأتي بها لحاجة الشّعر ؛ فيزيدَ بمعناها في تجويد ما ذكَره من المعنى في البيت »[1]

أمّا الاستدعاءُ « وهو ألاّ يكون للقافية فائدةٌ إلا كونُها قافيةً فقط ، فتخلو حينئذٍ من المعنى.» [2]

---

[1] – نقد الشعر ، ص168 ، و ينظر :كتاب الصناعتين ، ص422. و العمدة ، ص 343.

[2] – نفسه ، ص359.

و قد عدّه قدامةُ من عيوب ائتلاف المعنى و القافية .[1]

و إذا ما تتبّعنا قوافي مرثيةِ ابن الرّيب وجدنا فيها قوافيَ فيها إيغالٌ ،كما نجد أخرى مستدعاة.

فمن **القوافي التي فيها إيغال** قافيةُ البيت الثاني :

فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركبُ عَرضَهُ، وليتَ الغَضَا مَاشىَ الركابَ لَياليا

فمعنى البيت قد تمّ بقوله :« وليتَ الغَضَا مَاشىَ الركابَ » ، فلما قال : لياليا ، زاد بها معنىً؛ فدلّت على شدّة شوقه إلى موطنه ، و تمنّيه أن يمشيَ الغضا مع الرّكب زمناً طويلاً يسيرُ حيثُ يسيرُ .

و منه في البيت الثامن :

فللّه درّي يَوْمَ أَتْرُكُ طائعاً بَنِيّ بأَعْلى الرّقمَتَيْنِ، وماليا

لما ذكر الأبناءَ ، ذكر المالَ ، فزاد بذلك في تجويد البيت ؛ فقد قال تعالى :﴿ الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلاً ﴾ [2]

و منه في البيت العشرين :

وَقوما، إذا ما استُلّ روحي، فهيّئا ليَ القبرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا.

فهو يطلبُ من صاحبيه أن يُهيئا له القبر و الكفن ، و هما بدفنه يكونان قد أدّيا ما عليهما من واجب ، و لكنه يستجديهما البكاءَ ؛ و بذلك يتمُّ المشهدُ الحزينُ الذي أراد الشاعرُ تصويره .

و من الإيغال أيضا ما نجده في البيت السادسِ و العشرين :

وَقد كُنْتُ صَبّاراً على القِرْنِ في الوَغى، ثَقِيلاً على الأعداء، عَضْباً لسانيا

فبعد أن افتخر بشهامةِ قلبه وشجاعتِه في الحروب ، افتخرَ بحدّة لسانه ، أي بلاغةِ شعره . و بذلك تتمُّ مروءتُه ، وقد قالت العربُ : " المرءُ بأصغريه : قلبهِ و لسانه " .

و منه في البيت السابعِ و الأربعين :

وَسَلّمْ على شيخيّ مِنيّ كِلَيْهِما، وبلِّغ كَثيراً وابْنَ عمّي وخَاليا

---

[1] - نقد الشعر ، ص 210.

[2] - الكهف / 46.

فلمّا ذكر ابنَ العمِّ ، ذكر الخالَ ؛ و بذلك يستوي أقاربُه من ناحيةِ أمّه بأقاربه من ناحيةِ أبيه في تلقّي نعيِه .

و من القوافي المُستدعاة قافيةُ البيت الأوّل :

أَلاَ لَيْتَ شِعري هَلْ أبيتَنّ ليلةً   بجَنبِ الغَضَا، أزجي القِلاص النّواجِيا.

فلا معنى لوَصف النّوق بأنّهن"نواجيا" إلاّ أن يُتمَّ البيتَ موسيقياّ ، فهي لم تُضف معنىً إلى البيت .

ومنه كذلك قافيةُ البيت الخامس :

دَعاني الهَوى من أهل وُدّي وصُحبتي،   بِذِي الطَّبَسَين، فالتفتُّ وَرَائِيا

فكلمةُ " ورائيا " جاءت لإتمام موسيقى البيت فقط و كان يُغني قولُه " التفتُّ ".

و من القوافي المستدعاةُ أيضا قافيةُ البيت الثاني و الثلاثين :

فلنْ يَعْدم الوِلْدَانُ بيتاً يَجُنُّني،   وَلَنْ يَعْدمَ الميراثَ منّي الموالِيا.

لعلّ هذه القافيةَ أقلقُ قافيةٍ في القصيدةِ كلِّها ؛ فللشاعرِ أبوان و أولادٌ ، فكيف سيرثُه الموالي، و هم بنو عمّه ؟ قال تعالى:﴿ وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي﴾[1]

و من هذا النوع أيضا قافيةُ البيت الثالث و الأربعين :

تَرَيْ جَدَثاً قد جَرّتِ الرّيحُ فوقَه   غُباراً كلونِ القسْطَلانيّ هَابِيا.

فكلمةُ " هابيا " صفةٌ للغبار ، و كلُّ غبارٍ هو كذلك . فأن يُشبّه لونَه بلون القسطلانيّ ، أي الشّفَق، فذلك أمرٌ مقبول ، أماّ أن يصف الغبار بصفةٍ مُلازمةٍ له فإنّ ذلك لم يأتِ إلاّ لإتمام موسيقى البيت .

و الملاحظةُ نفسُها نُبديها على قافية البيت الخمسين :

وبالرَّملِ منّي نِسْوَةٌ لو شَهِدنَني،   بَكَيْنَ وَفَدّيْنَ الطّبيبَ المداويا

ألا ترى معي أنّه لا فائدةَ من وصف الطّبيب بالمداوي إلاّ أن يكون قد أورد تلك الصّفةَ لإتمام موسيقى البيت ؟

4 . القافيةُ و موضوعُ القصيدة :

إنّ نظرةً بسيطةً على قوافي هذه البُكائيّة تبيِّنُ لنا أنّ الكثيرَ من كلمات القافية قد جاءت شديدةَ الارتباطِ بموضوع البُكاءِ و رثاءِ الذّات ، مما يحفظُ للقصيدةِ وحدتَها الموضوعيّةَ . و أبرزُها

[1] - مريم / 5.

تسعُ قوافي نوجزها في الجدول الآتي :

البيت	القافية	البيت	القافية	البيت	القافية
12	باكيا	20	ابكيا ليا	43	العظام البواليا
15	قضائيا	30	تبلى عظاميا	47	بواكيا
16	وفاتيا	40	باكيا	50	البواكيا

و ممّا يُلاحظُ أيضا أنّ مادة " بكى " قد تكرّرت في هذه القوافي خمسَ مرّاتٍ .

و قد تكرّرت كلمةُ " باكيا " لفظا و معنىً في البيت الثاني عشر ، و البيت الأربعين . كما أنّ كلمةَ " بواكيا " تكرّرت في البيت الخمسين، بعد أن وردت في البيت السّابع و الأربعين.

و تكرارُ الكلمةِ في القافيةِ بلفظها و معناها عند العروضيين يُعدُّ عيبا من عيوب القوافي سمّوه "الإيطاء"[1]. وهو عند جمهور العروضيين تكرارُ كلمةِ الرّويِّ لفظا ومعنى في أقلَّ من سبعة أبيات[2].

و لئن كان علماءُ العروض يعدّون تكرارَ لفظةِ القافيةِ عيباً ، فإنّ ذلك يرجع إلى أنّهم يرون فيه عجزَ الشّاعرِ وقلّةَ مادّته ، و ضيقَ بحرِه . إلاّ أنّنا يُمكنُ أن ننظرَ إلى هذه الظاهرةِ على أنّها انزياحٌ عن النّمط المألوف ، لهُ ما يُبرّره ؛ فكلمتا " باكيا " و " بواكيا " مُنسجمتان كلَّ الانسجام مع موضوع القصيدةِ ، و شعورِ الفارسِ المحتضرِ غريبًا عن أهله و وطنه . أليس هذا الحزنُ المضاعَفُ مُبرّرا لتَكرار البُكاء و العويل ؟

و قد تكرّرت في القصيدة إحدى عشرةَ (11) قافيةً ، و الجدولُ الآتي يُوضّحها :

القافية	البيت	القافية	البيت
واجيا	37.1	ماليا	35. 8
ياليا	20.18.2	باكيا	41.12
دانيا	46.3	مابيا	19.14
رائيا	9.5	وانيا	29. 25
دائيا	21.6	واليا	44 . 32
واكيا	51.48		

[1] – نقد الشعر ، ص 182.

[2] – المتوسّط الكافي ، ص 401.

5 . السّماتُ الأسلوبيّةُ في أصواتِ القافية [1]:

حدّد علماءُ العروض القافيةَ بستّةِ أحرف ، إلاّ أنّها لا تجتمعُ كلُّها في بيتٍ واحد ، فأقصى ما يمكن اجتماعُه منها خمسةُ أحرُف .و قد جمعها صفيُّ الدّين الحِلّي (ت750 هـ) في قوله[من الكامل] :

مَجْرى القَوافي في حُروفٍ ستّةٍ كالشّمسِ تَجري في علُوِّ بُروجِها

تأسيسُها، و دَخيلُها مع رِدْفِها و رويُّها معَ وَصْلِها ، و خُروجِها [2]

و قبلَ دراسةِ السماتِ الأسلوبيةِ في أصواتِ القافية ، نوردُ هذا الجدولَ بقوافي القصيدة :

البيت	القافية	البيت	القافية	البيت	القافية
1	واجِيا	2	ياليِا	3	دانيا
4	غازيا	5	رَائِيا	6	دائيا
7	نائيا	8	ماليا	9	رَائِيا
10	هانِيا	11	هائيا	12	باكيا
13	ساقيا	14	مابيا	15	ضائيا
16	فَاتِيا	17	دَالِيا	18	ياليا
19	مابِيا	20	ياليا	21	دائيا
22	عاليا	23	ياديا	24	عانِيا
25	وانِيا	26	سانيا	27	كابيا
28	يابيا	29	وانيا	30	وافيا
31	ظامِيَا	32	والِيا	33	كانِيا
34	ثاويا	35	ماليا	36	ماهيا
37	واجِيا	38	قاحيا	39	ياقيا
40	هَاريا	41	باكيا	42	واديا
43	هَابِيا	44	والِيا	45	لاقِيا

---

[1] – نميّز بين الصوت بكونه حقيقة مادية ، و الحرف بكونه وحدة من النظام الصوتي اللغوي. ينظر:اللغة العربية معناها و مبناها، ص73-74.

[2] – المتوسط الكافي ، ص 355.

46	دانيا	47	خَاليا	48	واكِيا
49	راعِيا	50	داويا	51	واكِيا
				52	قَاليا

ومن هذا الجدول يُمكنُ ملاحظةُ أمورٍ ثلاثة :

الأوّل : أن مجموعَ أصواتِ القافية ستّون ومائتا (260) صوت .

و **الثاني** : طغيان الأصواتِ المجهورة على قوافي القصيدة ؛ حيث بلغت تسعةً وعشرين و مائتي (229) صوتا ، أي بنسبةٍ : 88,07 %. في حين لم يتعدَّ عددُ الأصواتِ المهموسةِ[1] واحداً وثلاثين (31) صوتا ، أي بنسبةٍ تُقدّر بـ :11,92 % [2] .

أمّا **الثالثُ** فتَكرارُ الألف ، و هو صوتُ مدٍّ و لينٍ مرّتين في كلِّ قافية ، أي أنه قد ورد أربعًا و مائةَ (104) مرّةٍ ، أي بنسبةٍ : 40 % من أصوات القافية .

5 . 1 . الـرّويّ :« هـو الحـرفُ الـذي تُبـنى عليـه القصـيدةُ ، و يُلتـزمُ في كـلِّ بيـتٍ منهـا في موضعٍ واحد.»[3] و تُنسبُ إليه ، فيُقال لاميةُ الشّنفرى ، و يائيةُ مالك بن الرّيب ... و قد جعله بعضُهم القافيةَ نفسَها ، ومنهم أبو العباس ثعلب ، و محمد بن المستنير قُطرب [4] .

لقد اختار مالكُ بنُ الرّيبِ " الياء " رويّا لرثاء نفسهِ ، و أتبعها بألف الإطلاق .

و الأصلُ في الياءِ – في عُرْف العروضيين – أنّها لا تصلُح رويّا إلاّ إذا تحرّكت ، أو سكن ما قبلها [5] .

---

[1] – الأصوات المهموسة عند القدماء مجموعة في:" فحثه شخص سكت"، ينظر : سيبويه : الكتاب ، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، (د ت)ج4،ص434. و أضاف المحدثون الكاف والقاف ،ينظر :الأصوات اللغوية، ص98. وزاد بعض المحدثين الهمزة ، ينظر: اللغة العربية معناها و مبناها،ص 78. و محمد خان، الهمز و التسهيل في العربيّة (بحث في القراءات القرآنية) ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية، و الاجتماعية، جامعة بسكرة ، الجزائر ، ع1، جوان 2007 ، ص 14 .بينما إبراهيم أنيس يرى أنها لا مهموسة و لا مجهورة . ينظر:الأصوات اللغوية،ص78. و نحن سنعدّ كلاًّ من القاف و الطاء و الهمزة أصواتا مهموسة ؛ ذلك أننا لا نحسّ باهتزاز الأوتار الصوتيّة حين النطق بها .

[2] – ونؤكد ميل القافية للجهر و الإسماع بأن نسبة الأصوات المجهورة في القصيدة قد بلغت:75,85% ، و نسبة الأصوات المهموسة بلغت : 24,15 %. و سيأتي تفصيلُ ذلك في المطلب الأول من المبحث الثاني من هذا الفصل .

[3] – لسان العرب ، مادة "روى" ، ج14، ص349.

[4] – السكاكي : مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،(د ط) ، (د ت) ، ص 236.

[5] – قوافي التنوخي ، ص 103.

و صوتُ الياءِ يخرجُ من « وسط اللّسان بينه و بين وسطِ الحنك الأعلى .»[1] و المحدثون يعدّون " الياء " شبهَ صوتِ لين ؛ فهي تُمثّل المرحلةَ الانتقاليّةَ التي ينتقل فيها الصوتُ الساكنُ إلى صوتِ لين.[2] و معروفٌ أنّ أصواتَ اللّين تتميّزُ بقوّةِ إسماعها[3]. و عليه فإنّنا نُقرُّ بأنّ رويَّ هذه المرثيّة يميلُ إلى الإسماع .

و قد لاحظ محمد الهادي الطّرابلسي أنّ الرّويَّ في الشّعر العربي عامّةً يتميّزُ بثلاثِ نزعاتٍ : الأولى : خروجه من أدنى الجهاز الصوتي ، و الثانية : تخيُّرُه من الحروف الشائعةِ في آخرِ الكلماتِ العربيّة ، و الأخيرة :اتّصافه بالوضوح السّمعي [4].

و صوتُ "الياء" مناسبٌ لموضوع القصيدة و الحالةِ النّفسيّةِ التي يعيشها الشاعر ؛ « لأن الياء تُعطي انكسارا يتّفقُ و حالةَ الموتِ التي تدورُ حوله القصيدة .»[5]

و الياءُ متبوعةً بألف الإطلاق " يا " ، تستدعي إلى أذهاننا "ياءَ النّداء " ، ممّا يوحي برغبةِ الشّاعر الشّديدةِ في إيصال صوته إلى أحبّته هناك في الوطن البعيد .ومن دلالات "يا" التوجّع[6] أيضا ؛ فهي« توحي بنغَمٍ جنائزيٍّ يبُثُّ الفجيعةَ و يُعبّرُ عن حال البُكاء و التّوجُّع .»[7]

ولعلّنا نعجَبُ لأمرِ وقوعِ "الياء" رويّا في هذه البُكائيّة بالذات ؛ فالرّويُّ آخرُ حروفِ القصيدةِ ، و الياءُ آخرُ حروفِ الهجاءِ ، و الشاعرُ يعيشُ آخرَ لحظاتِ عمرِه ! فقد تناسب التّعبيرُ بآخرِ حروفِ الهجاءِ في آخر حرفٍ من البيت عن آخرِ لحظاتِ العمر . و هكذا يتحوّل حرفُ الرّويِّ من مجرّدِ حرفٍ تقتضيه القافيةُ إلى سِمَةٍ أسلوبيّةٍ تسِمُ هذه المرثيّةَ و تُميّزها عن سواها .

---

[1] – الكتاب ، ج 4 ، ص433. وينظر: أبو القاسم الزمخشري: المفصل في صنعة الإعراب ،تحقيق : الدكتور علي بو ملحم، دار و مكتبة الهلال، بيروت،ط1، 1993، ص546 . و أبو البركات بن الأنباري : أسرار العربية ،تحقيق الدكتور فخر صالح قدارة ، دار الجيل، بيروت، ط1 ، 1995 ، ص 359.

[2] – الأصوات اللغوية ، ص 40 .

[3] – أسس علم اللغة ، ص 78 . و الأصوات اللغوية ، ص 27 .و اللغة العربية معناها و مبناها ،ص72.

[4] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 46.

[5] – دراسات في النص الشعري (العصر العباسي) ، ص 89.

[6] – الصاحبي في فقه اللغة ،ص 131.

[7] – (المكوّنات الشعرية في يائية مالك بن الرّيب)، ص 34.

5 . 2 . ألف التأسيس : وهي « ألفٌ لازمةٌ بينها و بين الرّويِّ حرفٌ واحدٌ متحرّك .»[1]
وجاء في لسان العرب:«وإنما سُمّي تأسيسا ؛ لأنه اشتُقّ من أُسِّ الشيء .قال ابنُ جنيّ: ألفُ التأسيس كأنها ألفُ القافيةِ ، وأصلُها أُخِذ من أُسِّ الحائط و أساسه وذلك أن ألف التأسيس لتقدُّمِها والعنايةِ بها والمحافظةِ عليها كأنها أُسُّ القافية.»[2]

و الألفُ تخرجُ من أقصى الحلق[3]، و هي حرفُ مدٍّ و لين اتّسع مخرجُها عن أختيها: الواو و الياء[4] . و صفةُ اللّين فيها تجعلُها أكثرَ الأصواتِ وضوحا في السمع[5].

ولعلّنا لسنا في حاجةٍ إلى القول بأن تَكرّرَ الألف في قافية هذه المرثيّة مرّتين : مرّة كونها ألفَ تأسيسٍ، و الثانية كونها ألفَ وصْلٍ و إطلاق يجعلُ قافيةَ القصيدةِ في أقصى درجات الإسماع ؛ فقد تكررت الألفُ في قوافي القصيدة أربعاً و مائةَ مرّة (104) من مجموع حروفها البالغِ ستين و مائتي (260)حرفا ، أي بنسبة :40 % .

5 . 3 . ما قبل التأسيس (المؤَسِّس):

لم يعتنِ العروضيّون بالحرف الذي قبل ألفِ التأسيس على الرّغم من أنّهم عدّوه أحدَ حروف القافية ، و ليس أدلَّ على إهمالهم إيّاهُ من أنّهم لم يضعوا له اسماً ، بينما سمّوا حركتَه "رسّا "[6] . ولعلّ سببَ ذلكَ الإهمال يرجع إلى كونه ليس من الحروف التي تُلتزَمُ في القافية ؛ فعنايتُهم بتتبُّع العيوب التي تلحقُ القوافي أنساهم قيمةَ هذا الحرف .

و إنّ لهذا الحرف لتأثيراً كبيراً في تلوينِ صوتِ ألفِ التأسيس .ولنُرهف أسماعنا ونُقارن صوتَ الألف في : (وا ، يا ، ظا ، را ، سا...) . ألسنا نلحظُ أنّ صوتَ الألف قد تلوّنَ بصفةِ الصوتِ الذي قبله ؟ **و نظراً لأَهميّة هذا الحرف نرى أنه جديرٌ بأن يُسمّى "المُؤَسِّس " نظرا لدوره في تلوين ألف التأسيس .**

---

[1] – المتوسّط الكافي ، ص 366.
[2] – لسان العرب ، مادة : " أسس" ، ج 6 ، ص 7 .
[3] – الكتاب ، ج 4 ، ص 433. و المفصل في صنعة الإعراب ، ص 546 . و أسرار العربية ، ص 359.
[4] – الكتاب ،ج4 ، ص 436435 . و المفصل في صنعة الإعراب ، ص 548 . و أسرار العربية، ص 362.
[5] – أسس علم اللغة ، 78 . و الأصوات اللغوية ، ص 27 .
[6] – مفتاح العلوم ، ص 239 . و المتوسّط الكافي ، ص 372.

و المؤسِّسُ مع ألف التأسيس يكوّنان مقطعا صوتيا متوسّطا (صامت + صوت مدّ) ، و« للصوت السّاكن قيمةٌ في القافية من حيث إنّه يُلوّنُ الصوتَ الليِّنَ الذي يليه .»[1]

و قد استعمل الشاعرُ تسعةَ عشرَ(19) حرفا مؤسِّسا تكررت على النحو الآتي:

الحرف	التكرار	الحرف	التكرار	الحرف	التكرار
الواو	10	الباء	2	الكاف	2
الياء	6	العين	2	الغين	1
الدال	6	القاف	2	الفاء	1
الميم	5	السين	2	الضاد	1
الهاء	4	الثاء	1	اللام	1
الراء	3	الخاء	1	النون	1
				الظاء	1

و بقراءة هذا الجدول يتبيّنُ لنا أنّ المؤسِّس يميلُ إلى الجهر و الإسماع .فقد تكرّرت الأصواتُ المجهورةُ مؤسِّساً تسعًا و ثلاثين (39) مرّةً ، أي بنسبة : 75% . أما الأصواتُ المهموسةُ فلم ترد سوى ثلاثَ عشْرةَ (13) مرّة ، أي بنسبة : 25 % .

كما نلحظُ أن " الواو " قد تكرّرت عشرَ (10) مرّاتٍ ، و " الياء " ستَّ (6) مرّات .

و تكرارُ الياءِ ستَّ مراتٍ مِؤسّساً مع ألف التأسيس تُصبح " يا " وهو الصوتُ ذاتُه الذي تنتهي به القافية ؛ ممّا يجعل " يا " تتكرّرُ في قوافي القصيدة ثمانيَ و خمسين (58) مرّةً ؛ فيتزايدُ الإيحاءُ بالنداءِ و العويل و التّفجّع ، و خاصة مع تكرار الواو عشرَ(10) مراتٍ مؤسِّسًا ، فهي تكوّن مع ألف التأسيس " وا "التي تدلُّ على النُّدبة !

4.5 . الدّخيل :و هو الحرفُ المتوسِّطُ بين ألف التأسيس و حرفِ الرّويّ[2]، و لا يُشتَرط فيه اتّحادُ النوع[3]. وقد جاء الدّخيلُ في هذه القصيدةِ مُحرَّكا بالكسرة ، و هو الوضعُ العريقُ في القافية المؤَسَّسَة[4].و قد توزَّع استعمالُه على سبعةَ عشرَ (17) حرفا . يوضّحُها الجدولُ الآتي :

---

[1] – موسيقى الشعر العربي ، ص 130.

[2] – مفتاح العلوم ، ص 239 .

[3] – علم العروض و القافية ، ص 134.

[4] – منهاج البُلغاء ، ص 273.

الحرف	التكرار	الحرف	التكرار	الحرف	التكرار
اللام	11	الجيم	02	الزاي	1
النون	08	الدال	02	الفاء	1
الهمزة	07	الواو	02	العين	1
الباء	05	التاء	1	الميم	1
الكاف	04	الحاء	1	الهاء	1
القاف	03	الراء	1		

و يمكن أن نلاحظَ من خلال هذا الجدول ملاحظاتٍ ثلاث :

الأولى : الميلُ إلى استعمال الأصوات المجهورةِ دخيلا ؛ فقد استُعملت أربعاً و ثلاثين (34) مرّة ، أي بنسبة :65,38 % ، أمّا المهموسة فقد استُعملت ثمانيَ عشْرَةَ (18) مرّة ، أي بنسبة: بنسبة :34,61 % .و « الأصواتُ المجهورةُ أوضحُ في السّمع من الأصواتِ المهموسة.»[1]

و **الثانيــة** : الميـلُ إلى اسـتعمالِ الأصـواتِ الأقـرب إلى طبيعـة أصـوات اللّـينِ دخـيلا ، فقـد استُعملت اللام إحدى عشرَةَ (11) مرّة ، و النونُ ثماني (8) مرات ، و الميمُ مرّةً واحدة . و قد كان مجمـوعُ ورودِ الأصـواتِ الأقـرب إلى طبيعـة أصـوات اللّـينِ دخـيلا عشـرين (20) مـرّة ، أي بنسـبة : 38,46% . وهذا مما يؤكّدُ جنوحَ القافية في هذه المرثيّة إلى الإسماع ؛ فالمحدثون توصّلوا إلى أنّ«اللام و الميم و النون أكثرُ الأصواتِ الساكنةِ وُضوحا، وأقربُها إلى طبيعةِ أصواتِ اللين .»[2]

و **الثالثة** :استعمالُ أصواتِ الحلق عشرَ (10) مرّاتٍ دخيلا ، أي بنسبة : 19,23% . و أكثرُها استعمالا الهمزةُ التي وردت سبعَ (7) مرّات ، أي بنسبة : 13,46% من أبيات القصيدة. و قد توالـت دخيلاً في الأبيات :5 ، و 6 ، و7 . و الهمـزةُ صـوتٌ عسيرٌ نطقُـه ، فهي تخرج من أقصى الحلق عند القدماء[3]، و من فتحةِ المزمار عند المحدثين . يقولُ إبراهيم أنيس : « فالهمزةُ في اللغةِ العربيّة من أشقِّ الحروفِ و أعسرها حين النطق بها ؛ لأن مخرجَها فتحةُ المزمار ، و يحسُّ المرءُ

[1] – الأصوات اللغوية ، ص 27.
[2] – نفسه ، ص27.
[3] – الكتاب ، ج4 ، ص433 . و أسرار العربية ، ص 359.

حين النّطق بها كأنّه يختنق.»[1] و هذا ما يجعلها توحي بالاختناق و صعوبةِ النّطق لحظاتِ الاحتضار .

ومن خلال هذه الدّراسة لقافيةِ مرثيّةِ مالكٍ بنِ الريب ، نرى أنّ القافيةَ قد وَسَمت الأدبيّةَ فيها بسِماتٍ تجعلُها متميّزةً عن غيرِها من القصائد ، و تظهر تلك السّماتُ في :

1 . انسجام كلماتِ القافيةِ مع موضوع القصيدة ، و دلالتُها على الحالة النّفسيّة للشاعر.

2 . ميل القافيةِ إلى الإسماع ، من خلال استعمالِ حروفِ اللّين ، و الأصواتِ الأقربِ إلى طبيعة أصوات اللّينِ ، والأصواتِ المجهورةِ ، فهي بذلك تمثّل قمّةَ الارتفاعِ الصّوتيِّ في البيت الشّعريِّ ؛ و ذاك ما يوحي برغبةِ الشاعرِ في الجهر بفجيعته ، و إيصال صوته إلى أحبّتِه في الوطن البعيد .

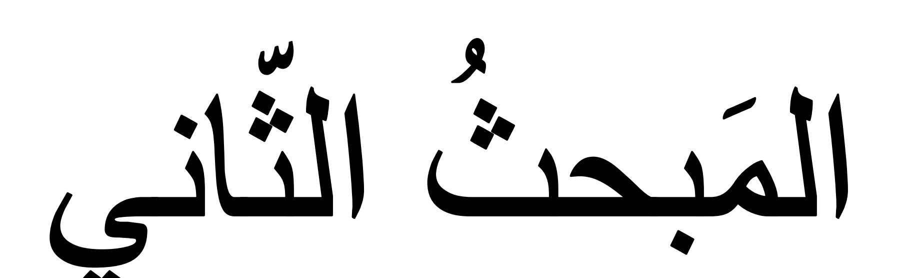
3 . دلالة الرّوي (الياء) على الانتهاء ، و الموت و الفناء .

4 . تَكرار (يا) و (وا) في القافية ، و دلالتُهما على التوجُّع ، و التّفجُّع .

و بعدُ ، و في نهايةِ هذا المبحثِ الذي درسنا فيه " السّماتِ الأسلوبيّةَ في الموسيقى الخارجيّةِ لمرثيّةِ مالك بنِ الرّيب "، لعلّه قد تبيّن لنا بما لا يدعُ مجالا للشكّ كيف أدّى وزنُ القصيدةِ وقافيتُها دوراً بارزاً في وسمِها بالشّعريّة ، فجعلا منها قصيدةً حقّةً، حسب رأي "كولردج Coleridge " الذي يرى بأن القصيدةَ الحقّة أو المشروعةَ هي « التأليفُ الذي يكون فيه للقافيةِ و الوزنِ صلةٌ عضويّةٌ بالعملِ كلِّه .»[2]

[1] – موسيقى الشعر ، ص 28.

[2] – بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص 168 .



السِّمَاتُ الأُسلوبيّةُ في الموسيقى الدّاخليّة.

* السّماتُ الأسلوبيّةُ في الـــصّوتِ المعزول .

**السّماتُ الأسلوبيّةُ للصوتِ في إطار اللّفظ .



السِّمَاتُ الأُسلوبيّةُ في الصّوتِ المعزول.

لا تُبنى موسيقى الشِّعرِ على الوزنِ و القافيةِ و حسب ،« فللشّعرِ ألوانٌ من الموسيقى تعرضُ في حشوِهِ .»[1] و تلك الألوانُ هي التي يدعوها النّقادُ " الموسيقى الدّاخلية " .

و قد صبَّ القدماءُ اهتمامَهم على الموسيقى الخارجيّةِ مُمثَّلَةً في الوزنِ و القافيةِ ، و لم يلتفتوا إلى الموسيقى الدّاخليّةِ إلاّ لِماما في معرضِ اهتمامهم بالبديع في البيتِ المفردِ ، لا في العمل الأدبيِّ كلِّه.

و قد أشار الجاحظُ إليها دون أن يُسمّيَها ؛ حيث يقول :« وإذا كانت الكلمةُ ليس موقعُها إلى جنْب أُختها مَرْضِيّاً موافقاً، كان على اللِّسان عند إنشادِ ذلك الشّعرِ مَؤُونةٌ ، قال: وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاءِ ، سهلَ المخارجِ ، فتعلَم بذلك أنه قد أُفرِغ إفراغاً واحداً، وسُبِك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان ... وكذلك حروفُ الكلام وأجزاءُ البيت من الشِّعر، تراها متَّفقةً مُلْساً، وليِّنةَ المعاطفِ سهلة ؛ وتراها مختلفةً متباينة، ومتنافرةً مستكرَهَة، تشقُّ على اللسان وتكُدُّه، والأخرى تراها سهلةً ليّنة، ورَطْبةً مُتَواتية ، سلِسةَ النِّظام ، خفيفةً على اللِّسان حتى كأنّ البيتَ بأَسْرِه كلمةٌ واحدة، وحتّى كأن الكلمةَ بأسرها حرفٌ واحد .»[2]

و كان حازم القرطاجنّي أيضاً من الذين تنبّهوا إلى الموسيقى الدّاخليّةِ ؛ إذ يقول في طرُقِ العلمِ بتحسينِ هيئاتِ العباراتِ : « ومن ذلك حسنُ التأليفِ و تلاؤمه . و التلاؤمُ يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكونَ حروفُ الكلامِ بالنظر إلى ائتلاف بعضِ حروفِ الكلمةِ مع بعضٍ ، و ائتلاف جملةِ كلمةٍ مع جملةِ كلمةٍ تُلاصقُها منتظِمةً في حروفٍ مختارةٍ ، متباعِدةِ المخارجِ مرتّبةِ الترتيبَ الذي يقعُ فيه خفّةٌ و تشاكلٌ ما .»[3] و يقول في موضع آخرَ : « فمن حُسنِ الوضعِ اللّفظيِّ أن يؤاخيَ بين كَلِمٍ تتماثلُ في مُرادِ لفظها ، أو في صيَغها ، أو في مقاطعها ؛ فتحسُنَ بذلك ديباجةُ الكلام .»[4]

أمّا المحدَثون فقد أوْلوا الموسيقى الدّاخليّةَ عنايةً بالغة ؛ فهي « تُلفت الانتباهَ من حيثُ هي إمّا قُصِدت لذاتها ، و إمّا قُصِدت لصلتها بالمعاني ، فنبحث لها عن دورها الوظائفيِّ المميّزِ عن

---

[1] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 19.
[2] – البيان و التبيين ، ج1 ، ص66 – 67.
[3] – منهاج البلغاء ، ص 222.
[4] – نفسه ، ص 224.

موسيقى الإطار.»[1] و تنبني الموسيقى الداخليّةُ على جانبين هامين :« اختيارُ الكلماتِ و ترتيبُها ، والمواءمةُ بين الكلماتِ و المعاني التي تدلُّ عليها . »[2]

و قد دعا المحدثون المهتمون بدراسةِ موسيقى الشعرِ و إيقاعِه إلى دراسةِ الأصواتِ لا الأوزان. و هم يرون أنّ دراسةَ خصائصِ الأصواتِ التي تُكوِّن الوزنَ الشّعريَّ يُمكِن أن تَكون دراسةً علميّةً خالصةً ؛لأنها –كسائرِ البحوثِ الفيزيائيّةِ – تقوم على عزلِ صفةٍ من صفاتِ المادةِ، و من ثَمَّ تُخضعها للقياس[3].

وقد كان لغويّونا القُدامى يؤمنون إلى حدٍّ بعيدٍ بدلالةِ الألفاظِ على المعاني ، و رائدُهم في ذلك " أبو الفتح عثمانُ بنُ جنّي" (ت 392 هـ) ؛ فقد عقد في كتابه " الخصائص " ثلاثةَ أبوابٍ محاولاً إثباتَ هذه النظرية[4] ، و مما جاء في: "باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني": « و قد نبّه عليه الخليلُ و سيبويه ، و تلقّته الجماعةُ بالقَبول له و الاعترافِ بصحّته . قال الخليل : كأنهم توهّموا في صوت الجُندُبِ استطالةً و مدّا فقالوا: صرّ ، و توهّموا في صوتِ البازيِّ تقطيعا فقالوا : صَرْصَر .و قال سيبويه في المصادر:ما جاء ت على الفعَلان : إنها تأتي للاضطراب و الحركة ؛ نحو: النّقَزان ، و الغليان ، و الغثيان...»[5].

إلاّ أنّ المحدثين يرفضون هذا الطّرحَ ، و يرونَ أنّ هذه النظريّةَ لا تثبُت ؛ فهي مجرّدُ ملاحظاتٍ قد تَصدُق ، و قد لا تَصدُق .[6]

و على الرَّغم من إيمانِ الدّارسين المحدثين العميقِ منذ " سوير " باعتباطيّة الدّال ، إلاّ أنّهم

---

[1] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 21.

[2] – محمد عارف حسين ، و حسن علي محمد: دراسات في النص الشعري (العصر الحديث) ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، 2000 ، ص 13 .

[3] – موسيقى الشعر العربي ، ص 164 – 165 .

[4] – يُنظر :ابن جني : الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار،عالم الكتب ، بيروت ، ط1 ، 2006. " باب في تصاقب الأصوات لتصاقب المعاني."ص403،و"باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني"ص407،و"باب في قوة اللفظ لقوة المعنى"ص 810

[5] – نفسه ، ص407.

[6] – في نقد هذه النظريّة ينظر : الدكتور السعيد هادف (دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية) ، مجلة الدراسات اللغوية ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، العدد 01 ، 2002 ، ص 23 إلى ص 33.

يؤمنون أيضا بأنّ هناك علاقةً بين بعضِ مظاهرِ الدّوالِ – معزولةً — و إطارِ الدّلالة [1]. إلاّ أنهم يُقرّون أيضا بأنه « لا يمكن بأيِّ حالٍ من الأحوال أن تكونَ للأصواتِ المفردةِ معاني بذاتها ، و لكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السّياقِ الذي يصبغها بلونه .»[2]

فدراسةُ الأصواتِ المعزولةِ إذن لا يمكن أن تكون لذاتها ، بل لا بدّ من ربطها بموضوعِ القصيدةِ وصورها الفنّيّةِ ؛ فالشاعرُ قد يعمدُ إلى تَكرارِ صوتٍ معيَّنٍ ليرسُمَ به الصورةَ التي يريد[3]. كما أنّه قد يختارُ صوتا دون غيره في رسمِ تلك الصورةِ ، أو الكشفِ عن مشاعره و عواطفه .

و الصوت يُشبهُ العنصرَ الحيَّ في الخليّةِ ، فهو لا يَكتسِبُ حيويّتَه و نشاطَهُ إلاّ ضمنَ النّسيجِ الكُليّ [4].

1 . إحصاء أصوات القصيدة :

تكوّنت مرثيّةُ مالكِ بنِ الرَّيبِ من ستّةٍ و ثلاثين و ثلاثمائةٍ و ألفي (2336) صوتاً [5]، جاءت مرتّبةً حسب الجدول الآتي[6] :

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة	الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة
01	اللام	230	%09,84	02	النون	223	% 09,54
03	الياء	173	%07.40	04	الراء	146	% 06,25
05	الميم	124	% 05,30	06	الواو	119	% 05.09
07	التاء	108	%04,62	08	الباء	105	% 04,49
09	الهمزة	86	% 03,68	10	العين	83	% 03,55
11	الدال	73	% 03,12	12	الفاء	56	% 02,39
13	الهاء	55	% 02,35	14	القاف	54	% 02,31

[1] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 59.

[2] – الأسلوبيّة الصوتية ، ص 30 . و ينظر : جوزيف ميشال شريم :دليل الدراسات الأسلوبية ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1984 ،ص 110.

[3] – ينظر موسيقى الشعر ، ص 158 . و الأسلوبية الصوتية ، ص 28 .

[4] – رابح بوحوش:اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري،دار العلوم للنشروالتوزيع ، عنابة، الجزائر ، 2006 ، ص44.

[5] – في إحصاء نور الدين السد أصوات القصيدة :2345 صوتا.ينظر:(المكونات الشعرية في مرثية مالك بن الريب) ص 36.

[6] – خصصنا جدولا للأصوات الصامتة و آخر لأصوات اللين الطويلة؛لما بينهما من فروق في الخصائص كما مرّ في دراسة القافية.

15	الكاف	53	02,26 %	16	السين	40	01,71 %
17	الحاء	34	01,45 %	18	الجيم	29	01,24 %
19	الطاء	23	0,98 %	20	الضاد	22	0,94 %
21	الغين	21	0,89 %	22	الخاء	17	0,72 %
23	الشين	15	0,64 %	24	الصاد	14	0,59 %
25	الزاي	14	0,59 %	26	الذال	14	0,59 %
27	الثاء	09	0,38 %	28	الظاء	07	0,29 %
المجموع	**1947**						

جدول ترتيب أصوات اللين الطويلة:

الصوت	عدد	النسبة المئوية
الألف	276	11.81%
الياء	87	3.72 %
الواو	26	01.11 %
المجموع	**389**	**16.65%**

و نحن حينما نهتمُّ بإحصاء أصواتِ القصيدةِ ،إنّما نهدف إلى التوصّل إلى الأصواتِ التي تكون قد استُخدمت استخداما زائدا على نسبةِ الاستخدامِ العاديِّ في اللغة العربيّةِ ؛ فيكون ذلك سمةً أسلوبيّةً تحتاجُ إلى تفسير . أو تلك التي قلَّ استعمالُها عن الاستعمالِ العاديِّ ، بحيثُ تكونُ سمةً أسلوبيّةً بنُدرتها[1].

و لكن ما المعيارُ الذي يُمكنُ الرّجوعُ إليه في الحكم على كَثرة الاستعمالِ أو قِلّته ؟

لقد اتخذ بعضُ الباحثين القرآنَ الكريمَ معياراً لتأسيسِ نظريّةِ الشّيوع . و يرجع الإحصاءُ الكاملُ لأصوات القرآنِ . ربّما . إلى القرن الأولِ الهجريّ[2]. كما أنّ هناك إحصاءاتٍ جزئيّةً ، منها

[1] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص11.

[2] – ينظر : محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر. الكثافة. الفضاء.التفاعل) ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1990، ص101.

إحصاءُ جان كانتينو J.Cantineau الذي أحصى فيه أصواتَ ثلاثِ سوَرٍ تحتوي كلُّ واحدةٍ منها على(200) مائتي كلمةٍ ، أي ما مجموعُه(600) ستّمائة كلمة[1]. وكذلك إحصاء إبراهيم أنيس في محاولته اختبارَ نظريّةِ الشّيوعِ ،حيث أحصى أصواتَ عشراتٍ من صفحاتِ القرآنِ الكريم،ثم رتّب تلك الأصواتَ حسب شيوعها في الصفحاتِ المدروسة [2].

و ما يُلاحظُ أنّ هناك تقارباً كبيراً بين إحصاءِ كانتينو و أنيس ، و الإحصاءِ القديم إلاّ بعضَ الاختلافِ بين إحصاءِ كانتينو و أنيس من جهة و الإحصاءِ القديم من جهةٍ ثانية . و يُرجعُ محمّد العمري ذلك إلى أسباب علميّةٍ لم يكن القدماءُ على علم بها ، كعدم التفريقِ بين الصّائتِ والصامتِ بالنسبة للألفِ، و الياءِ ، و الواوِ ، و الهمزة [3].

ونحنُ سنتّخذ نظريّةَ الشّيوعِ التي قال بها إبراهيم أنيس مرجِعاً في هذه الدّراسة ؛ لعلمِه بما حقّقه علمُ الأصواتِ الحديثِ من جهة ، و لأنّ إحصاءه يفوقُ إحصاءَ كانتينو من جهةٍ ثانية .

2 . **مقارنةُ أصواتِ مرثيةِ مالكٍ بن الرّيب ، بنظريّة الشيوعِ عند إبراهيم أنيس** : و نوردُها في الجدول الآتي [4]:

الترتيب	الصوت	أنيس	المرثية	الترتيب	الصوت	أنيس	المرثية
01	اللام	%12,7	(1)%09,84	02	الميم	%12,4	(5)%05,30
03	النون	%11,2	(2)%09,54	04	الهمزة	% 07,2	(9)%03,68
05	الهاء	% 05,6	(13)%02,35	06	الواو	% 05,2	(6)% 05.09
07	التاء	%05,0	(7)%04,62	08	الياء	% 04,5	(3)%07.40
09	الباء	% 04,3	(8) % 04,49	10	الكاف	% 04,1	(15)%02,26
11	الراء	% 03,8	(4)% 06,25	12	الفاء	%03,8	(12)%02,39

[1] – تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر. الكثافة. الفضاء.التفاعل)، ص 101.

[2] – الأصوات اللغوية ، ص191 – 192.

[3] – يُنظر : تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر. الكثافة. الفضاء. التفاعل)، ص 102 و ص 105. و ينظر في اضطراب القدماء في الهمزة و الألف: محمد خان : الهمز و التسهيل في العربيّة (بحث في القراءات القرآنية) ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، جامعة بسكرة ، الجزائر . ع1،جوان2007 ، ص 9 و ما بعدها .

[4] – الرقم الذي بين قوسين يُشير إلى ترتيب الصوت في المرثية.

13	العين	% 03,7	03,55%(10)	14	القاف	% 02,3	02,31%(14)
15	السين	% 02,0	01,71%(16)	16	الدال	% 02,0	03,12%(11)
17	الذال	% 01,8	0,59 % (24)	18	الجيم	% 01,6	01,24%(18)
19	الحاء	% 01,5	01,45%(17)	20	الخاء	% 01,0	0,72 %(22)
21	الصاد	% 0,8	0,59 %(26)	22	الشين	% 0,8	0,64 %(23)
23	الضاد	% 0,6	0,94 %(20)	24	الغين	% 0,5	0,89 %(21)
25	الثاء	% 0,5	0,38%(27)	26	الزاي	% 0,4	0,59%(25)
27	الطاء	% 0,4	0,98%(19)	28	الظاء	% 0,3	0,29 %(28)

و بقراءةِ هذا الجدول يمكننا أن نحدّد الأصواتَ التي حافظت على الرّتبةِ نفسِها ، و التي تقدّم أو تأخّر ترتيبُها في المرثيّةِ على ترتيبها في نظريّةِ الشّيوع.

2 . 1. **الأصواتُ التي حافظت على ترتيبها** ، مع فرقٍ في نسبةِ الشيوع أو تقاربها و عددُها (7) سبعةُ أصواتٍ ، أي بنسبةِ: 25 %. وهي: اللام ، و الواو ، و التاء ، و الفاء ، و القاف ، والجيم، و الظاء .

2 . 2 . **الأصوات التي تقدّم ترتيبُها** ، و عددُها أحدَ عشرَ (11) صوتاً ، أي بنسبةِ:39,28%. و نبين ذلك في هذا الجدول :

الترتيب	الصوت	درجة التقدم	الترتيب	الصوت	درجة التقدم
1	الطاء	+ 8	4	الضاد	+ 3
2	الراء	+ 7	5	الحاء	+ 2
3	الدال	+ 5	6	الباء	+ 1
3	الياء	+ 5	6	الزاي	+ 1
4	العين	+ 3	6	النون	+ 1
4	الغين	+ 3	**مجموع درجات التقدم 39**		

2 . 3 . **الأصوات التي تأخّر ترتيبُها** ، و عددها عشرةُ (10) أصوات ، أي بنسبةِ: 35,71%. و نبين ذلك في الجدول الآتي:

الترتيب	الصوت	درجة التأخر	الترتيب	الصوت	درجة التأخر
1	الهاء	8 –	4	الميم	3 –
2	الذال	7 –	5	الثاء	2 –
3	الهمزة	5 –	5	الخاء	2 –
3	الصاد	5 –	6	السين	1–
3	الكاف	5 –	6	الشين	1 –
مجموع درجات التأخر 39					

و من خلال هذا الجدول يُمكن استخلاصُ ملاحظاتٍ ثلاث:

الأولى : تقاربُ عددِ الأصواتِ التي تقدّم ترتيبُها في المرثيّة (11)، و التي تأخّر (10) مقارنةً بنظريّةِ الشّيوع .

و**الثانية**:تساوي درجاتِ تقدّمِ ترتيبِ الأصوات،مع درجات ترتيبِ تأخرِها في المرثيّة(39).

أمّا الثالثة : فتساوي أكبرِ درجةٍ لتقدّم ترتيبِ الأصوات (+8) ، مع أكبرِ درجةٍ لتأخرِ ترتيبها في المرثية(– 8).

و الآن لنستخلص من الجدولين الأصواتَ التي تقدّم ترتيبُها بأكثرَ من (4) أربعِ درجاتٍ ، وتلك التي تأخّر ترتيبُها بأكثرَ من أربعِ درجاتٍ[1].

2 . 4 . الأصواتُ التي تقدّم ترتيبُها بأكثرَ من (4) أربعِ درجاتٍ : و نوردها مرتّبةً في الجدول الآتي:

الترتيب	الحرف	الدرجة	المخرج	الصفات
1	الطاء	+ 8	**لثوي أسناني.**	شديد ، مهموس ، مفخّم .
2	الراء	+ 7	**لثوي .**	متوسط ، **مجهور** ، مكرر .
3	الياء	+ 5	غاري (وسط اللسان)	متوسط ، **مجهور** ، شبه لين .
3	الدال	+ 5	**أسناني لثوي.**	شديد ، **مجهور** ، مرقّق .
مجموع الدرجات		**+ 25**		

[1] – اعتمدنا أربع درجات خطّا للقياس ؛ ذلك أن أكبر تقدّم= + 8 ، و أكبر تأخر = – 8 ، فتكون الأربعة خطّ القياس .

و من هذا الجدول نستخلصُ النتائجَ الآتية :

2 . 4 . 1 . تقدّمُ الأصواتِ من حيث مخارجُها :

. تقدّمُ الأصواتِ التي تخرج من أدنى الجهازِ الصّوتي (الطاء ، و الدال ، والراء)،بنسبةِ : 75 % . بمجموع درجاتٍ يساوي + 20 درجة.

ـ تقدّمُ الأصواتِ التي تخرج من أوسط الجهازِ الصوتيّ (الياء) ، بنسبةِ 25 % . بمجموع درجاتٍ يساوي +5.

. انعدام الأصواتِ التي تخرج من أقصى الجهازِ الصوتي .

2 . 4 . 2 . تقدّم الأصوات من حيث الجهرُ و الهمس :

ـ تقدّم (3) ثلاثةِ أصواتٍ مجهورة(الراء ، و الياء ، و الدال) ، أي بنسبةِ : 75 % من مجموع الأصوات المتقدّمة بأكثرَ من (4) درجاتٍ ، بمجموع درجاتٍ يساوي : + 17 درجة.

2 . 5 . الأصواتُ التي تأخر ترتيبُها بأكثرَ من أربعِ درجاتٍ : ونوردها مرتّبةً في الجدول الآتي :

الترتيب	الصوت	الدرجة	المخرج	الصفات
1	الهاء	– 8	**حنجري(حلقي)**	رخو ، **مهموس** ، مرقق.
2	الذال	– 7	أسناني	رخو ، مجهور ، مرقق.
3	الهمزة	– 5	**حنجري(حلقي)**	شديد ، **مهموس** ، مرقق.
3	الكاف	– 5	**طبقي (لهوي)**	شديد، **مهموس** ، مرقق.
3	الصاد	– 5	أسناني لثوي	رخو ، **مهموس** ، مفخم.
مجموع الدرجات		**– 30**		

وبقراءة هذا الجدول يتّضح لنا ما يأتي :

2 . 5 . 1 . تأخّر الأصواتِ من حيث مخارجُها :

. تأخّرُ الأصواتِ التي تخرج من أقصى الجهاز الصوتي(الهاء ، و الهمزة ، و الكاف)بنسبةِ: 60 % . بمجموع درجاتٍ يساوي – 20 درجة.

ـ تأخّرُ الأصواتِ التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي (الذال ، و الصاد)،بنسبةِ : 40 % . بمجموع درجاتٍ يساوي – 12 درجة.

2 . 5 . 1 . تأخّر الأصوات من حيث الجهرُ و الهمس :

ـ تأخُّر (4) أربعةِ أصواتٍ مهموسة (الهاء ، و الهمزة ، و الكاف ، و الصاد) ، أي بنسبةِ :80 %. بمجموع درجاتٍ يساوي : – 23 درجة.

وإذا ما عقدنا مقارنةً بين الجدولين خلصنا إلى النتائج الآتية :

أولا: تأخّر الأصوات التي تخرج من أقصى الجهاز الصوتي (الهاء ، و الهمزة ، والكاف). بنسبة:60 % من مجموع الأصوات المتأخرة بأكثرَ من أربع درجات.

ثانيا: تقدّم الأصوات التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي (الطاء ، و الراء ، و الدال) . بنسبة:75% من مجموع الأصوات المتقدمة بأكثرَ من أربع درجات.

ثالثا: تأخّر الأصواتِ المهموسةِ (الهاء ، و الهمزة ، و الكاف ، و الصاد) بنسبة: 80 % من مجموع الأصوات المتأخّرة بأكثرَ من أربع درجات.

3 . الجهرُ و الهمسُ في أصواتِ القصيدة [1]:

سبق أن رأينا أنّ القافيةَ في هذه القصيدةِ تميلُ إلى الإسماعِ و الجهر ، و رأينا طغيانَ مجهورِ الأصواتِ عليها [2] . فهل كانت تلك السّمةُ خاصّةً بالقافيةِ أم أنّها تسِمُ القصيدةَ كلَّها ؟

بالرجوعِ إلى جدولِ إحصاءِ أصواتِ القصيدةِ يُمكننا أن نجيبَ هذا السؤال . و لنستخلص من ذلك الجدولِ الأصواتَ المجهورةَ مرتّبةً ، ثمّ الأصواتَ المهموسةَ مرتّبةً أيضا.

3 . 1 . جدول الأصوات المجهورة[3] :

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة
1	الألف	276	%11.81
2	الياء	260	%11.13
3	اللام	230	% 09.45

---

[1] – الصوت المجهور هو الذي تهتز الأوتار الصوتية حين النطق به ، و الصوت المهموس هو الذي لا تهتز الأوتار الصوتية حين النطق به. ينظر : أسس علم اللغة ، ص 78 . و الأصوات اللغوية ، ص 21 – 22.

[2] – نذكّرُ بأن الأصوات المجهورة في قوافي القصيدة بلغت تسعةً و عشرين و مائتي (229) صوتا ، أي بنسبةِ: 88,07 % . في حين لم يتعدَّ عددُ الأصواتِ المهموسةِ واحداً و ثلاثين(31) صوتا ، أي بنسبةٍ تُقدّر ب :11,92 % .

[3] – نعدّ أصوات اللين الثلاثة أصواتا مجهورة . يُنظر : اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 71.

4	النون	223	% 09.54
5	الراء	146	% 06.25
6	الواو	145	% 06.20
7	الميم	124	% 05.30
8	الباء	105	% 04.49
9	العين	83	% 03.55
10	الدال	73	% 03.12
11	الجيم	29	% 01.24
12	الضاد	22	% 0.94
13	الغين	21	% 0.89
14	الذال	14	% 0.59
15	الزاي.	14	% 0.59
16	الظاء.	07	% 0.29
المجموع		**1772**	**%75,85**

3 . 2 . جدول الأصواتِ المهموسة :

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة
1	التاء	108	% 04.23
2	الهمزة	86	% 03.68
3	الفاء	56	%02.39
4	الهاء	55	% 02.35
5	القاف	54	% 02.31
6	الكاف	53	% 02.26
7	السين	40	% 01.71
8	الحاء	34	% 01.45

9	الطاء	23	% 0.98
10	الخاء	17	% 0.72
11	الشين	15	% 0.64
12	الصاد	14	% 0.59
13	الثاء	09	% 0.38
المجموع		**564**	**24.14** %

و من خلال الجدولين السابقين نلاحظ أن الأصواتَ المهموسةَ وُظّفت في القصيدة بنسبةِ: **24.14** % ، أي إنها قاربت الرّبع – بينما لم تتجاوز نسبةَ 11,92 % في القافية – وهذه النسبةُ تفوق نسبةَ استعمالِها العاديِّ في اللغةِ العربيّة التي لا تكاد تتجاوزُ الخُمس ، أي نسبةَ 20 %[1].

وحتى نكونَ صادقينَ ، فإنّنا قبلَ تبيُّنِ نسبةِ توظيفِ الأصواتِ المهموسةِ في القصيدة ، كنّا نعتقدُ أنها ستكونُ ضئيلةً ، تساوي نسبةَ توظيفِها في القافيةِ ، أو تزيدُ قليلاً دون أن تبلغَ نسبةَ التوظيفِ العاديّ ، فإذا بها تتجاوزُها ! ذلكَ أنّنا حينَ إنشادِ هذه المرثيّةِ نجِدُ لها قوّةَ إسماعٍ عاليةً .

ثمّ إن هذه النسبةَ الزّائدةَ في استعمالِ الأصواتِ المهموسةِ تحتاجُ إلى تفسير ، خاصّةً أنّ الصوتَ المهموسَ يتطلّبُ كميّةً أكبرَ من هواءِ الرّئتين مما يتطلّبه الصوتُ المجهور ؛ فهو مجهِدٌ للتّنفُّس.[2] فكيف يُوظّفُ شاعرٌ على حافّةِ الموتِ من الأصواتِ ما يُجهِدُ نفسَه ؟! ثمّ إنّنا فسّرنا طغيانَ الأصواتِ المجهورةِ في القافيةِ برغبةِ الشاعرِ في الجهر بفجيعته ، و إيصال صوتِه إلى أحبابه في الوطن البعيد .

لعلّه من الحكمةِ ألاّ ننخدع بارتفاعِ نسبةِ توظيفِ الأصواتِ المهموسةِ في حشوِ هذه القصيدةِ؛ فقد لاحظنا أن أكثرَ الأصواتِ التي تأخّر ترتيبُها بأكثرَ من (4) درجاتٍ كانت من الأصواتِ المهموسةِ التي تخرج من أقصى الجهاز الصوتي. فهي تُجهِد النّفَسَ إجهاداً مضاعَفا ؛ بخروجها من أقصى الجهازِ الصوتيِّ ، و بهمسِها . بينما لاحظنا أنّ أغلبَ الأصواتِ التي تقدَّم ترتيبُها بأكثرَ من (4) درجاتٍ كانت من الأصوات المجهورةِ التي تخرج من أدنى الجهازِ الصوتيِّ أو وسطه ؛ و

---

[1] – الأصوات اللغويّة ، ص22. و ينظر : موسيقى الشّعر ، ص 32.

[2] – نفسه ، ص 32.

بذلك تقلّ سطوةُ الأصواتِ المهموسةِ و يعوّض الشاعرُ ما بذله من جهدٍ في نطقها بالزيادة في عدد الأصواتِ المجهورةِ التي تخرجُ من أدنى الجهاز الصوتي . و كأنّ الشاعرَ واقِعٌ بين نازِعين : رغبتُه في الجهرِ بمُصيبَته ، و إيصال صوتِه إلى أحبّته بالغضا ، و صعوبةِ ذلك الجهر ؛ فالأصواتُ المجهورةُ تتطلّبُ كمّيّةً أقلَّ من الهواءِ المندفعِ من الرّئتين ، و معها يهتزُّ الوتران الصّوتيان و يُسمع لهما رنين ، و الشاعرُ في حالةٍ من الإجهادِ ، فهو يُصارعُ الموتَ . و هذه الحالةُ لا تسمحُ للمحتضِرِ بإصدارِ كمّيةٍ كبيرةٍ من الهواء[1] ؛ إلاّ أنه زاد . دون إرادة . في عددِ الأصواتِ المهموسةِ ؛ و هي تتطلّبُ كميّةً أكبرَ من الهواءِ المندفعِ من الرّئتين ، و لكنه حاولَ التغلّبَ على الإجهادِ الذي ينتجُ عنها بإصدار مُعظمِها من أدنى الجهاز الصوتي ، أو وسطه . و عوّضَ النّقصَ في عددِ الأصواتِ المجهورةِ بأصواتِ اللّينِ الطّويلةِ ، و الأصواتِ شبهِ الليّنةِ ، و الأصواتِ الأقربِ إلى طبيعةِ أصواتِ اللّين ؛ لأنّ لها قوّةَ إسماعٍ كبيرة .

4 . الأصواتُ المُتميِّزةُ بقوّةِ إسماعِها:

4 . 1 . أصواتُ اللّينِ الطويلة :

و تُسمّى أيضا بأصوات العلّةِ و المدّ و المصوّتة ، و هي في العربيّةِ : الألفُ و الواوُ و الياء . قال ابنُ جني في باب مَطْلِ الحروف : « و الحروفُ المطولةُ هي الحروفُ الثلاثةُ المصوِّتةُ ، و هي : الألف ، و الياء ،و الواو .»[2]

وتنتجُ أصواتُ العلّةِ Vowel Sounds بحدٍّ أقصى من الاستمرارِ و الإسماعِ وبحدٍّ أقلَّ من التّوتُّرِ و الاحتكاك [3]. و ليست أصواتُ اللينِ متساويةً في الوضوح السّمعيّ ، « فأصواتُ اللين المتّسعةُ أوضحُ من الضيّقة »[4]

و قد لاحظ القدماءُ ذلك الفرقَ ؛ فوصف سيبويه الألفَ بالهاوي ؛ لأنّ مخرجها اتّسع لهواء الصوت أشدَّ من اتّساع مخرجِ الياء و الواو. و الياءُ أوسعُ مخرجا من الواو[5]. و وصفها ابنُ جنّي

---

[1] – رأينا في دراسةِ أصواتِ القافيةِ سيطرةَ الأصوات المجهورة عليها، و الأمرُ يختلفُ عنه في بقيّةِ البيت ؛ لما للقافيةِ من مكانةٍ في الشعر .كما بيّنا في موضعه . و لأنّ الشاعرَ عادةً ما يصمتُ بعد إنشادِ القافية ، فيلتقط نفسَه .

[2] – الخصائص ، ص 715.

[3] – أسس علم اللغة ، ص 78.

[4] – الأصوات اللغوية ، ص 27.

[5] – الكتاب ، ج 4 ، ص 436.

بأنّها أعرقُ الثلاثةِ في المدّ [1].

إنّ ما يهمّنا في دراسة أصواتِ المدِّ و اللّين في هذه القصيدةِ هو ما تُحدِثُه من تأثيرٍ نفسيٍّ شبيهٍ بالتأثيرِ الذي يُحدثُه لحنٌ موسيقيّ .[2] « ومع المدِّ أو اللّين يمتدّ النَّفَسُ أكثرَ حتى ينقطعَ في بطءٍ عند الحرف الذي يليه ، و هذا أنسبُ لمقامِ الحزن الممِضِّ ، و الألم النّفسيِّ القاتل .»[3]

و قد رأينا دورَ هذهِ الأصواتِ في وسْمِ قافيةِ هذه المرثيّةِ . و لكن هل كان لها الدورُ نفسُه في القصيدةِ كلِّها ، أم كانت سمةً خاصّةً بالقافية ؟

4 . 1 . 1 . **الألف** :

لقد سبقَ أن أثبتنا أنّ الألفَ قد تكرّرت في القصيدةِ 276 مرّةً ، فشكّلت 11.81 % من أصواتها .كما أننا أثبتنا تَكرارها في القافيةِ 104 مراتٍ ، مشكّلة نسبة 40 % من حروفها. أمّا في الحشو فقد تكرّرت 172 مرّةً ، أي إنّها شكّلت نسبةَ 08.28 % من أصوات الحشوِ البالغةِ 2076 صوتا. وهكذا يبدو لنا أنّ توظيفَ الألفِ في الحشوِ انخفض إلى الخُمسِ تقريبا ؛ ممّا يُقلّلُ من درجةِ إسماعِه مُقارنَةً بالقافية .

4 . 1 . 2 . **الياء** :

استُخدِمت الياءُ بكونها صوتَ مدٍّ و لينٍ في حشوِ القصيدةِ سبعًا و ثمانين (87) مرّةً ، أي إنها تُشكّلُ 03.72 % من أصوات القصيدة. و هي تحلُّ ثانيا في ترتيبِ توظيفِ أصواتِ اللّين ، كما أنّها تحتلُ الرّتبةَ ذاتَها من حيثُ اتّساعُ المخرج كما مرّ في قول سيبويه .

4 . 1 . 3 . **الواو** :

وُظِّفت الواوُ بوصفها صوتَ مدٍّ و لينٍ في حشوِ هذه المرثيّةِ ستّا و عشرين (26) مرّةً ، و هي تُشكّلُ –كما أسلفنا– 01.11 % من أصوات القصيدة . و هي تحلُّ آخِراً في ترتيبِ توظيفِ أصواتِ اللّين في القصيدةِ ، كما أنّها أضيقُها مخرجا.

و مما سبق يمكن أن نسجّل ملاحظتين اثنتين :

---

[1] – الخصائص ، ص 717.

[2] – موسيقى الشعر العربي ، ص 123.

[3] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 245.

أولاهما : أنّ أصواتَ اللينِ الطويلةِ (الألف ، و الياء ، و الواو) جاءت في القصيدة بنسبةِ 16.46% ، بينما لا تمثّلُ سوى 09.67 % من مجموعِ الأصوات.

وثانيتهما : أنّ ترتيبَ توظيفِها في القصيدةِ كان حسبَ درجةِ اتّساعِ مخرجها (الألف ، ثم الياء ، ثم الواو).

وهاتان الملاحظتان تعطيان مؤشّراً على ميلِ القصيدةِ إلى الإسماعِ و تعويض الزائد من أصواتِ الهمسِ بأصوات اللين .

4 . 2 . الأصواتُ شبهُ اللينةِ و الأصواتُ الأقربُ إلى طبيعةِ الأصواتِ اللينة:

إذا كانت الأصواتُ اللّيّنةُ تتميّزُ بقوّةِ إسماعِها ، و تقومُ بدورِ اللحنِ الموسيقيِّ ، فإنّ الصوامتَ ليست في درجةٍ واحدةٍ من حيثُ وضوحُها السمعيّ ، فهي متفاوتةٌ في ذلك ؛ فقد ميّزت الدراساتُ الحديثةُ مجموعةً من الأصواتِ الصامتةِ المتميِّزةِ بقربها من أصوات اللّينِ من حيثُ وضوحُها في السمع حين النطق بها .

4 . 2 . 1 . الأصواتُ شبهُ اللّينة : لقد عدّ المحدثون الواو ، و الياءَ صوتين شبهَ ليّنين ، وهما المرحلةُ الانتقاليةُ التي يمكن أن ينتقل عندها الصوتُ الساكنُ إلى صوت لين[1]. ومعنى ذلك أن الواو و الياء الساكنتين أوضحُ في السّمع من بقيّةِ الأصواتِ الصّامتةِ.

4 . 2 . 2 . الأصواتُ الأقربُ إلى طبيعةِ الأصواتِ اللينة:

« ومن النّتائج التي حقّقها المحدثون أنّ اللام و الميم و النون أكثرُ الأصواتِ الساكنةِ وضوحا، و أقربُها إلى طبيعةِ الأصواتِ اللّيّنة »[2]. و قد لاحظ القدماءُ ، و من بعدهم المحدثون أنّ هناك صلةَ قربى بين صوتِ اللام و صوت الرّاء ، فالخليلُ جعلهما من مخرجٍ واحد « والراء واللام والنون ذَوْلقيّةٌ ؛ لأن مبدأها من ذَولقِ اللسان »[3]. و وصف سيبويه مخرجَها بالانحرافِ إلى اللام .[4]

و قد صنّف المحدثون اللام و الراء و النون في مخرج واحد فنسبوها إلى اللثة.[5] ورأوا « أنها

---

1 – الأصوات اللغوية ، ص40.

2– نفسه ، ص27.

3 – المفصل في صنعة الإعراب ، ص548.

4 – الكتاب ، ج4 ، ص435 .

5 – يُنظر جدول النظام الصوتي للفصحى المعاصرة ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 76.

من أوضح الأصواتِ الساكنةِ في السمع ؛ و لهذا أشبهت من هذه الناحيةِ أصواتَ اللّين.»[1]
كما أنّهم وصفوها بالأصوات المائعة Liquids ، أي إنها لا شديدة و لا رخوة [2].

ومما سبق يمكنُ أن نتبيّنَ درجةَ الوضوح السّمعي في مرثيّة مالكٍ بنِ الرّيبِ من خلالِ إحصاءِ الأصواتِ اللينةِ ، و شبه الليّنةِ ، والأصوات الأقربِ إلى طبيعةِ الأصواتِ الليّنة .و ترتيبها في الجدول الآتي:

جدولُ أصواتِ اللينِ والأصواتِ شبهِ اللينة و الأصواتِ الأقربِ إلى طبيعةِ الأصواتِ اللينة:

الترتيب	الحرف	عدد	النسبة المئوية
1	الألف	276	%11.81
2	اللام	230	%09.84
3	النون	223	% 09.54
4	الياء	173	%07.40
5	الراء	146	% 06.25
6	الميم	124	% 05.30
7	الواو	119	% 05.09
8	الياء اللينة	87	% 3.72
9	الواو اللينة	26	% 01.11
المجموع		**1404**	**%60.10**

و من هذا الجدول يُمكننا أن نؤكّد أنّ نسبةَ 60.10 % من الأصواتِ الليّنةِ و شبهِ الليّنة – و هي كلُّها أصواتٌ مجهورة – كفيلةٌ باحتواءِ النسبةِ الزّائدةِ من الأصوات المهموسةِ البالغةِ : %24.14 ؛ و بذلك تحتفظُ القصيدةُ بقوّةِ إسماعِها . و ممّا يؤكّد ذلك أيضا أنه بالرّجوعِ إلى

[1] – الأصوات اللغويّة ، ص 58.

[2] – أسس علم اللغة ، ص 86. و الأصوات اللغوية ، ص 25 . و اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 76.

جدولِ ترتيب الأصواتِ الصامتةِ نجد أن الأصواتَ شبهَ الليّنة ، و الأصواتَ الأقربَ إلى طبيعةِ الأصواتِ اللّينةِ قد احتلّت المراتبَ السّتةَ الأولى .

5. صوتُ الرّاءِ و الاختيار :

سبق أن ذكرنا في بدايةِ هذا المبحثِ أنّ الشاعرَ قد يعمدُ إلى تَكرارِ صوتٍ معيَّنٍ ليرسُمَ به الصورةَ التي يريد[1] ، كما أنّه قد يختارُ صوتا دون غيره لرسمِ تلك الصورةِ ، أو الكشفِ عن مشاعره و عواطفه .

و إذا ما نحن تتبّعنا صوتَ الرّاءِ في هذه المرثيّةِ ، وجدنا أنه قد وُظِّف لذلك الغرض . ونذكّرُ بأنّ هذا الصوتَ قد احتلّ الرّتبةَ (4) الرابعةَ في ترتيب الأصواتِ الصامتةِ في هذه القصيدةِ؛ فقد تكرّر (146) ستًّا و أربعين و مائةَ مرّةٍ ، بنسبة 06.25 % . و بذلك تقدّم توظيفُه في القصيدةِ بسبعِ(7) درجاتٍ مقارنةً بنظريّةِ الشيوع التي يحتلّ فيها الرتبةَ (11) الحاديةَ عشْرةَ، بنسبةِ03.8 %. و ذاك التوظيفُ الزّائدُ لا شكّ أنّ له وظيفةً معيّنةً ودلالةً ما .

و قبل أن نبحثَ عن تلك الوظيفةِ ، و تلك الدلالة ، نرى أنه من المهمّ أن نتذكّر أنّ الرّاءَ صوتٌ ذولقيٌّ (أو لثوي) يخرجُ من ذولق اللّسانِ ، مجهورٌ ، متوسّطٌ لا شديدٌ ولا رخوٌ [2] ، و هو في معظم اللغاتِ مكرّرٌ Trill أو Lap ينتُج في مُقدّمةِ اللّسانِ .[3] و هو كما تؤكِّد الدراساتُ الحديثةُ من أكثرِ الأصواتِ الساكنةِ وضوحا في السّمع ، و أقربِها إلى طبيعةِ أصواتِ اللّين .[4]

و أهمُّ صفةٍ تُميّزُ هذا الصوتَ عن غيرِهِ هي تكرّرُ طرقِ اللّسانِ للحنكِ عند النطقِ به .[5]

و قد كان للراءِ دورٌ كبيرٌ في تشكيلِ الموسيقى الداخليّةِ لمرثية مالكٍ بنِ الرّيب ؛ فقد اختاره الشاعرُ في مواضعَ مستغِلاً صفةَ التَّكرارِ فيه للدّلالةِ على المعنى ، ورسمِ الصورةِ المقصودة ، و أبرزُ تلك المواضعِ في البيت الثالثِ و العشرين :

خُذَاني ، فجُرّاني بِبُردي إليكما، فقد كُنْتُ، قبلَ اليومِ ، صَعباً قياديا.

فعلى الرَّغمِ من أنّ الراءَ لم تتكرّر إلا ثلاثَ مراتٍ في كلمتي :"جرّاني " ، و " بُرْدي" ،

[1] – ينظر موسيقى الشعر ، ص 158 . و الأسلوبية الصوتية ، ص 28 .

[2] – الأصوات اللغويّة ، ص59-60.

[3] – أسس علم اللغة ، ص 86.

[4] – الأصوات اللغوية ، ص 27.

[5] – نفسه ، ص 60.

إلاّ أنّ اختيارَ لفظة " بُرْدي " بدلَ لفظةِ " ثوبي " ، جعل الرّاء تعبّر بصفتِها المميِّزةِ " التّكرار" عن فعْل الجرِّ الذي قد يمتدّ مسافةً طويلة ، و هي بذلك أسهمت في رسمِ الصّورةِ الحزينةِ للفارسِ المغوارِ يُجُرُّ من ثوبه مُهانا ، و هو لا يملكُ حولاً و لا قوّة .

و من المواضعِ التي أسهم فيها هذا الصوتُ كذلك في الإيقاعِ الدّاخليِّ للقصيدةِ ما نلمسه في البيتين : السابعِ و العشرين ، و الثامن و العشرين :

وَطَوْراً تراني في ظِلالٍ وَمَجْمعٍ، وَطَوْراً تَراني، والعِتَاقُ رِكابيا.

وطَوْرا تَراني في رَحًى مُسْتدِيرةٍ تُخرِّقُ أطرافُ الرّماحِ ثِيَابا.

لقد تكرّر صوتُ الرّاءِ أربعَ عشْرةَ (14) مرّةً في هذين البيتين . و بتكرار "وطوراً تراني " ثلاثَ مرّاتٍ جعل صوتَ الرّاء يتكرّرُ ستَّ (6) مراتٍ ، و قد كان ممكنا عروضيّا أن يقولَ : " و يوما تراني " دون أن يختلّ الوزن ، و لكنّه اختار "طورا " بدلَ " يوما " ليدُلّ ذلك التكرارُ على تعدُّدِ الأحوالِ التي كان يشهدها الشّاعرُ ، فهو مرّةً في أُنسٍ ، و مرّةً يتكبّدُ مشاقَ التَّرْحال ، و أُخرى في معمعةِ الحرب. و مع تكرارِ الصّوتِ ذاتِه في البيتِ الثامنِ و العشرين سبعَ مرّاتٍ في خمسِ كلماتٍ: "رحى ، مستديرة ، تُخرّق ، أطراف ، الرّماح "، دلّ ذلك على تكرّر الفعل ، أي كثرة المشاركة في الحروب ، و كثرة ما أصابه من طعناتِ الرّماح.

و كان لصوتِ الرّاءِ حضورٌ في رسمِ الصّورةِ في البيتِ (42) الثاني و الأربعين :

تَرَيْ جَدَثاً قد جَرّتِ الرّيحُ فوقَه غُباراً كلونِ القسْطَلانيّ هَابِيا.

فقد تكرّر صوتُ الرّاء (6) مرّاتٍ . و على الرَّغم من أنّ الكلماتِ تبدو مفروضةً على الشاعرِ؛ إذ لا سبيلَ للاختيارِ فيها ، إلاّ أنها أسهمت في تفاعُلِ الصّوتِ مع الدّلالةِ في رسمِ صورةِ الرّيحِ التي يتكرّرُ هبوبُها على قبره ، فتذرو الغبارَ الأحمرَ فوقه .

و بعد كلِّ ما سبقَ من أمثلةٍ على توظيفِ صوتِ الراء للدّلالةِ بصفةِ التّكرار فيه على أفعالٍ تدلّ على التّكرار في هذه المرثيّة ، نرى أنّه « قد حدث التحامٌ بين الدوال و المدلولاتِ ، فصارت العلاقةُ متينةً و المناسبةُ طبيعيّة ، فانطبقت لتشكّلَ اللُّحمةَ الشّعريّةَ ، و تولّدَ العلاقاتِ المبرَّرَةَ بين العباراتِ و محتواها . »[1]

[1] – اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص 37.

6 . التّنـوين :

التّنـوينُ أحـدُ الصّـور الصّـوتيّةِ ، الـتي لا تُظهرُهـا الكتابـةُ الإملائيّـةُ ؛ لأنّـهُ لم يُخصّـص لـه رمـزٌ إملائيٌّ يُميّزه ، و لكنَّ الكتابةَ العروضيّةَ تُثبته في صورةِ نونٍ ساكنة . و النّونُ صوتٌ ذولقيٌّ (لثويٌّ) يقومُ الأنفُ بدورٍ كبيرٍ في إنتاجه ، فيُكسبه صفةَ الغُنّة .

وللتنـوينِ نغمـةٌ متميّزةٌ نحسّـها خاصّـةً في إنشـادِ الشّـعرِ ، و أداءِ الغنـاء ، إلا أنّ هـذه الظـاهرةَ الصّوتية لم تَلقَ الاهتمامَ اللازم سواء من علماء العروضِ أو النّحاة .فالعروضيون لم يهتمّوا به إلاّ في القوافي ، و النحاةُ لم ينظروا إليه إلاّ بكونه علامةً من علاماتِ الاسم .

فقد تعرّض سيبويه(ت180هـ) لظاهرة التنوين في "باب وجوه القوافي في الإنشاد "، فقال « أمـا إذا أرادوا الـتّرنُّمَ فـإنهم يُلحقـون الألـفَ و اليـاءَ و الـواوَ مـا يُنـوّنُ و مـا لا يُنـوّن ؛ لأنهـم أرادوا مـدّ الصوت .»[1] كما ذكر ثلاثةَ أوجهٍ للإنشاد عند العرب[2]. أمّا ابنُ جنّي(ت392هـ)، فلم يخرج عن خطّ سيبويه و سمّى تلك النونَ " نون الإنشاد "، و فرّق بينها و بين نون الصَّرْفِ ، و استشهد لها بقول رؤبةَ بنِ العجاج(ت 145هـ) :[من الرّجز]

دايَنْتُ أَرْوَى و الدّيونُ تُقْضَنْ فَمَطَّلَتْ بَعضاً و أدّتْ بعْضَنْ [3]

و قال : « لم يمرُر بنا عن أحدٍ من العرب أنه يقفُ في غيرِ الإنشادِ على تنوينِ الصّرفِ ، فيقول في غير قافيةِ الشّعر : رأيتُ جعفرنْ ، و لا كلّمتُ سعيدنْ ، فيقفُ بالنون . »[4]

و كان ابنُ يعيش (ت 643 هـ) يرى أنّ التّرنّمَ يحصلُ بالنون نفسِها ؛ لأنها حرفٌ أغنٌّ ، قال :« وقد كانوا يستلِذّون الغُنّةَ في كلامهم ،و قد قال بعضُهم إنّما قيل للمطرب مُغنٍّ ؛ لأنه يُغنِّنُ صوتَه [أي يجعل فيه غُنّةً] ، و أصلُه مُغنِّنٌ فأُبدِلَ من النون الأخيرة ياءً .»[5]

و عرّف ابنُ هشامٍ (761هـ) التنوينَ بأنه « نونٌ زائدةٌ ساكنةٌ تلحق الآخرَ لغير توكيد.»[6]

---

[1] – الكتاب ، ج4 ،ص 204.

[2] – ينظر : نفسه ، ص206 و ما بعدها.

[3] – الخصائص ، ص 370.

[4] – نفسه ، ص 371.

[5] – ابن يعيش : شرح المفصل ، تصحيح مشيخة الأزهر ، إدارة الطباعة المنيرية ، مصر ، ج 9 ، ص33 ، و ينظر : ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب، تحقيق : مازن المبارك ، و محمد علي حمد الله ، دار الفكر ، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 327-326.

[6] – نفسه، ص324.

و جعله وجْهاً من وجوهِ النّونِ المفردة ، و قسّمه أقساما خمسة:(تنوينُ التمكين ، و تنوينُ التنكير ، و تنوينُ المقابلة ، و تنوينُ العوض ، و تنوينُ الترّنم).[1]

و قد تحدث ابنُ عَقيل (ت 769هـ)عن التّنوين في شرحِه ألفيةَ ابنِ مالك بكونِه علامةً من علاماتِ الاسم و جعله أقساما أربعة[2]. كما ذكر نوعين من التنوين الذي يلحق القوافي : تنوينُ الترّنم الذي يلحق القوافيَ المطلقةَ [3] ، و التّنوينُ الغالي الذي أثبته الأخفش ، و هو يلحق القوافيَ المقيّدةَ ، و يأتي بعد تمامِ القافية.كما في قول رؤبةَ بنِ العجاج :[من الرجز]

و قاتمِ الأعماقِ خاوي المخْتَرَقْنْ .[4]

و من الباحثين المحدثين نجد محمّد العمري يُحاولُ الاستفادةَ من آراءِ القدماءِ في التنوين ، مستغلا تلك الآراءَ في دراسةِ التّوازناتِ الصّوتيّة ؛ إذ يكونُ التّنوينُ مساويا للأصوات اللّينة (الألف ، و الواو و الياء) في القوافي .[5]

و هكذا يبدو أن التنوينَ في حشوِ القصيدةِ لم يلقَ الاهتمامَ الذي يستحقُّه من حيثُ تعبيرُه بصفتِه المميِّزةِ ، أي الغُنَّة . و إذا ما عُدنا إلى تفسير ابن يعيش لتسمية " المغنّي "، وجدنا تعليلَه مقبولا على الرّغم من إنكارِ ابن هشامٍ له[6] ؛ ففي الأداءِ الغنائيِّ يقومُ الأنفُ بدورٍ كبيرٍ في إضفاءِ نوعٍ من الشجوِ على صوتِ المغنّي ، و لنتصوّر مُغنٍّ هجرت الغُنّةُ صوتَه !

6 . 1 . دلالةُ التنوينِ في المرثيّة :

وُظّف صوتُ النون في مرثيّةِ مالكٍ (223) ثلاثا و عشرين و مائتي مرّةً ، و احتلّ المرتبةَ الثانيةَ بين الأصوات الصامتة ، بنسبة 09.54% . استُعملَ التّنوينُ فيها (52) مرّةً ، أي بنسبةِ 23,31 % من مجموع صوتِ النون.

و التنوينُ يُحدثُ جرْسا موسيقيّا في القصيدةِ يوحي بالبُكاءِ و الحزن . ولعلّ العامّةَ عندنا

---

[1] – مغني اللبيب ، ص323-328.

[2] – ابن عقيل :شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ، القاهرة ، (د ط)، 2004 ، ج1 ، ص20.

[3] – ظاهر كلام سيبويه أنّ الترّنم تحويل التّنوين إلى ألف أو واو أو ياء في القافية ، أما في الإنشاد فهو الإبقاءُ على التّنوين ؛ لأنّ الترنّم عنده مدُّ الصوت .

[4] – شطره الثاني : مُشْتَبَهِ الأعلامِ لماعِ الخَفَقْنْ .ينظر شرح ابن عقيل ، ج1 ، ص 22-23.

[5] – ينظر: تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر ، ص 89 و ما بعدها .

[6] – ينظر : مغني اللبيب ، ص 326-327.

لمسوا ما في البُكاءِ من غلبةِ الغُنَّةِ عليه ، فوصفوا بُكاءَ الطّفلِ – حينما يكون متواصلا في غير صخَبٍ– بقولهم:" يُغنْغِنُ "،و هذا الوصفُ كما ترى قريبٌ من تفسير ابن يعيش لتسمية "المغنّي".

و إذا ما تبيّن لنا إيحاءُ التّنوينِ بالبكاءِ ، رجعنا إلى عدد وروده في القصيدةِ حيثُ وظِّف اثنين و خمسين مرّةً ، و هو نفسُه عددُ أبياتِ القصيدة ! و هذا الاتّفاقُ العجيبُ يوحي بأنّ الشاعرَ يبكي نفسَه في كلِّ بيتٍ من أبياتِ هذه المرثيّة . و هذا لا يعني أن كلّ بيتٍ احتوى تنوينًا ، فهناك أبياتٌ خلت منه ، و أخرى وُظِّف فيها بكثافة .

و أهمُّ ما نلحظه هو توظيفُ التنوين في خمسةِ (5) أبياتٍ متواليةٍ :

24–فقد كنتُ **عطّافاً**، إذا الخيلُ أدْبَرَتْ ، **سَريعاً** لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانِيا .

25–وقد كُنْتُ **محموداً** لدى الزّاد والقِرَى ، وعنْ شَتْمِ إبنِ العَمّ وَالجارِ وانِيا.

26–وَقد كُنْتُ **صَبّاراً** على القِرْن في الوَغى، **ثَقِيلاً** على الأعداء، **عَضْباً** لسانيا.

27–وَ**طَوْراً** تراني في **ظِلالٍ** وَ**مَجْمعٍ** ، وَ**طَوْراً** تَراني، والعِتَاقُ ركابيا.

28–و**طورًا** تراني في **رحًى مستديرةٍ** تُخرّق أطراف الرّماح ثيابيا.

فقد اشتملت الأبياتُ الخمسةُ على(13) تنوينا أي نسبةِ 25 % من التنوينات الواردةِ في القصيدة.و لو نظرنا إلى معاني هذه الأبيات وجدنا الشّاعرَ يُعدّد فيها مناقبَه ، من شجاعةِ قلبٍ ، و سخاءِ يدٍ ، وعفّةِ لسانٍ ، وروعةِ بيانٍ ، و تحمّلٍ للشّدائدِ ...

و إذا ما كان التنوينُ يوحي بالبُكاءِ .كما أسلفنا . أوَليست هذه المناقبُ التي فُقدت بموته مدعاةً إلى البُكاءِ و النّحيب ؟! إنّ الأمر كذلك . و يزدادُ يقيننا إذا لاحظنا أن(6) ستَّ كلماتٍ من بين الثلاثَ عشرةَ كلمةً ، كانت صفاتٍ دالّةً على المبالغة (عطّافًا ، سريعًا ، محموداً ، صبّاراً ، ثقيلا، عضباً .)

و يتفاعلُ تنوينُ الصّفاتِ الدّالُّ على بكائها مع تَكرار " فقد كنت " ثلاثَ مرّاتٍ ، و" طورا تراني " ثلاثَ مرّاتٍ ، ليوحيَ بجوٍّ جنائزيٍّ حزينٍ على تلك الصّفاتِ المفقودةِ بموته .

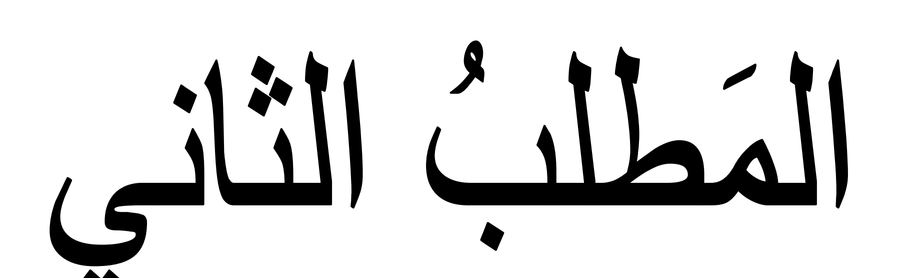
و من خلال دراستنا للصوتِ المعزولِ في هذه المرثيّةِ ، نرجو أن نكون قد تمكّنا من الكشفِ عن أهمِّ الأصواتِ التي قامت بدورٍ في وسْمِ موسيقاها الدّاخليّة ،ونُلخّص ذلك في الآتي:

1 . إن قوةَ الإسماعِ في حشوِ القصيدةِ لم تعتمد الجهرَ و الهمسَ أساسا ، و إنّما أوكِلَت المهمّةُ إلى أصوات اللين الطويلةِ المتخصّصةِ في تلك الصّفةِ ، و آزرتها الأصواتُ شبهُ اللّيّنةِ ، و الأصواتُ الأقربُ إلى أصواتِ اللين في طبيعتها .

2 . مُعالجة الإجهادِ الذي قد ينتج عن الزيادة في توظيف الأصواتِ المهموسةِ . التي تحتاجُ إلى كميّةِ هواءٍ أكبرَ من المجهورة . بإيثار السهلةِ مخارجُها ، أي التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي ، و أوسطه.

3 . استغلالُ صفةِ التّكرارِ في صوتِ " الرّاء " للتعبيرِ عن الصورِ ، و الأفعال التي تدل على تَكرار .

4 . استغلال صفةِ الغُنّةِ في " التنوينِ " ، و توظيفها للإيحاءِ بالحزنِ و البكاء .



المَطلبُ الثاني

السِّمَاتُ الأُسلوبيّةُ للصّوتِ في إطارِ اللّفظ.

ذكرنا في المبحثِ الأوّلِ أنّ موسيقى الشّعرِ ليست مقصورةً على الوزنِ و القافية ، و قد سبق أن بيّنا في المطلبِ الأوّلِ من هذا المبحثِ ما للصّوتِ المعزولِ من دورٍ في الموسيقى الداخليّة للقصيدة .

وهذا المطلبُ سنُخصّصه لدراسةِ " السّماتِ الأسلوبيّةِ للصّوتِ في إطار اللّفظِ " ؛ ذاك أنّ تَكرارَ الدّالِ مع مدلوله ، أو تَكرارَه دون مدلوله ، أو تَكرار وزنٍ صرفيٍّ معيّنٍ ، كلُّ ذلك يكونُ له دورٌ في تشكيلِ الموسيقى الدّاخليّةِ للقصيدةِ ، و قد يقومُ بدورِ واسمِ الأدبيّةِ فيها .

1 . التَّكرار :

يُعدّ التَّكرارُ من أهمِّ السِّماتِ الأسلوبيّةِ في اللّغةِ الأدبيّة. و يرى "جورج مولينيه George Molinié " أنّه « الوسيلةُ الوحيدةُ التي لا خلافَ حولها لاكتشافِ واقعةٍ لغويّةٍ و تحديدِها في البراغماتيةِ الأدبية ، و يمُكِن لإعادةِ الواقعةِ اللّغويةِ . لتضعيفها البسيط . أن يأخذَ شكلَ تَكرارِ الدّالِ مع مدلولٍ واحدٍ ، أو تكرارِ الدّالِ مع مدلولٍ يُحقَّق من جديدٍ في كلّ مرّةٍ ، أو تَكرارِ مدلولٍ مع دالاّتٍ مختلفة.»[1]

و لا بدّ أن نُشيرَ بدايةً أنّ البلاغيين القدامى لم يعتنوا عنايةً كافيةً بهذه الظاهرةِ ؛ « فقد كان أسلوبُ التّكرارِ ثانويّا في اللّغةِ إذ ذاك ، فلم تَقُمْ حاجةٌ إلى التّوسُّعِ في تقويمِ عناصرِهِ ، و تفصيلِ دلالتِه .»[2]

بيدَ أنّنا نجد أنّ بعضَهم قد تعرّض للتّكرارِ في سياقِ دراسةِ البلاغةِ القرآنيّةِ ، و منهم الإمامُ الزّركشيُّ (ت 794 هـ) ، إلاّ أنّه كان يُركّزُ على فوائدِه ، لا على قيمتِه الموسيقيّةِ ، فعدّدَ له سبعَ فوائد[3]. و هو يرى أنّ أعظمَ فوائدِه التّقرير :« و فائدتُه العُظمى التقريرُ ، و قد قيل : الكلامُ إذا تكرّرَ تقرّر .»[4] كما بيّنَ الفرقَ بين فائدةِ التَّكرارِ ،و فائِدةِ التأكيد :« و اعلم أنّ التكريرَ أبلغُ من التأكيد ؛ لأنّ التأكيدَ يُقرِّرُ إرادةَ معنى الأوّلِ ، و عدم التّجوُّز.»[5]

---

[1] – الأسلوبيّة ،ص 183.

[2] – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 14 ،2007 ، ص275.

[3] – ينظر : الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق أبي الفضل الدّمياطي ، دار الحديث ، القاهرة ،(د ط) ، 2006 ، ص628 إلى ص 632.

[4] – نفسه ، ص 627.

[5] – نفسه ، ص 628.

أمّا ابنُ رشيقٍ فقد نبّهَ إلى مواطِن جمالِ التكرارِ ، و مواطنِ قُبحه ، فقال : « فأكثرُ التَّكرارِ في الألفاظ دون المعاني ، و هو في المعاني دون الألفاظِ أقلُّ ، فإذا تكرّر اللّفظُ و المعنى جميعا ، فذلك الخُذلانُ بعينِه . ولا يجب للشّاعر أن يُكرِّرَ اسماً إلا على جهة التّشَوُّقِ والاستعذاب.»[1]

و يُقرُّ القُدماءُ – عموما – بأن التَّكرارَ سُنّةٌ من سُننِ العربِ في كلامِها ، و قد عزاه ابنُ فارسٍ إلى « إرادةِ الإبلاغِ بحسبِ العنايَةِ بالأمر.»[2]

أمّا المحدثون ، فقد اعتنوا بظاهرةِ التَّكرارِ ، و ميّزوا أنواعا ثلاثةً منه :[3]

1 . التكرارُ البيانيّ : و هو أبسطُ الأصنافِ جميعاً ، و هو الأصلُ ، و غرضُه التأكيدُ على الكلمةِ أو العبارةِ المكرَّرة .

2 . تَكرارُ التّقسيم : و هو تَكرارُ كلمةٍ ، أو عبارةٍ في ختامِ كلِّ مقطوعةٍ من القصيدة .

3 . التكرارُ اللاشعوريّ : و يأتي في سياقٍ شعوريٍّ كثيفٍ يبلُغُ أحياناً درجةَ المأساة .

و إذا كان المحدثون يبوِّئون ظاهرةَ التّكرارِ منزلةً رفيعةً في صناعةِ الإيقاعِ ، إلاّ أنّهم لا يُسلِّمون بجمالها ، فبعضُ التّكراراتِ متكَلَّفةٌ ، ساجمةٌ تافهة [4].

1 . 1 . استصحابُ الدّالِ و المدلول [5]:(تَكرارُ اللفظةِ أو العبارة).

1 . 1 . 1 . التكرارُ في الأبياتِ المُتوالية :

تَكرارُ لفظتي : " الغضا" و "الرّمل" :

إنّ أوّلَ ما يلفتُ الانتباهَ من تَكرارٍ في هذه المرثيّةِ ، هو تَكرارُ لفظةِ **" الغضا "** في بدايتها ، فقد وَردت في البيتِ الأوّلِ مرّةً واحدة :

أَلاَ لَيْتَ شِعري هَلْ أبيتَنّ ليلةً   بجَنبِ **الغَضَا**، أُزْجِي القِلاص النّواجِيا.

و في البيت الثاني مرّتين :

فَلَيتَ **الغَضَا** لم يقطَعِ الرَّكبُ عَرضَهُ ،   وليتَ **الغَضَا** مَاشىَ الرِّكابَ لَياليا.

---

[1] – العمدة ، ص 360.

[2] – الصاحبي في فقه اللغة ، ص 158.

[3] – ينظر: قضايا الشعر المعاصر ، من ص275 إلى ص 291.

[4] – ينظر : نفسه ، من ص 286 إلى ص 290.

[5] – استعمل محمد الهادي الطرابلسي مصطلحين في دراسته خصائص الأسلوب في الشوقيات ، وهما :" استصحاب الدال و المدلول " للدلالة على التكرار"، و " استصحاب الدال دون المدلول" للدلالة على الجناس .

و في البيتِ الثالثِ ثلاثَ مرّات :

لقد كان في أهل **الغضا**، لَوْ دنا **الغضا** ، مزارٌ، ولكنّ **الغضا** ليْسَ دانيا.

و أولُ ما نلحظه هو تصاعدُ تَكرارِ " الغضا " من بيتٍ إلى الذي يليه ، ثمّ إن الكلمةَ المكرَّرةَ قد جاءت مسبوقةً بأداةِ تمنٍّ أربعَ مرّاتٍ من بين سِتٍّ ، أي بنسبةِ:66.66 % ، فقد استعمل " ليت " في البيت الأوّلِ و الثاني ، و " لو" في البيت الثالث .

وهذا التَّكرارُ لاسمِ الموطنِ في افتتاحيّةِ القصيدةِ مسبوقاً بأداةِ تمنٍّ ، يكشف لنا مدى تشوّقِ الشّاعرِ لوطنِه ، و هو يجودُ بروحهِ غريباً ، فإذا لم يكن من الموتِ بُدٌّ ، فلا يتمنّى المرءُ إلاّ أن يموتَ في وطنِه بين أهلِه و أحبابه . فقد كان ذلك « التّرديدُ من أسرارِ العذوبةِ في تلكَ الأبياتِ الثلاثةِ ، و موقعِها العميقِ في القلبِ... و هذا التَّكرارُ يُمثّل دلالةَ الإحساسِ الإنسانيِّ الصّادقِ المرهَفِ ، فليسَ أحبَّ إلى المرءِ من ترديدِ اسمِ من تحبُّه نفسُه .»[1]

و كما بدأ الشّاعرُ بُكائيّتَه بترديدِ اسمِ موطنهِ رامزاً له بـ " الغضا "، ختمها كذلك بترديدِه ، و لكن في الختام رمز له بـ " الرّمل"[2]. فقد ذكرَ لفظةَ " الرّملِ " في البيت الخمسين ، ثمّ كرّرها في البيت الثاني و الخمسين مرّتين :

50- و**بالرَّملِ** منّي نِسْوَةٌ لو شَهِدنَني، بَكَيْنَ وَفَدّيْنَ الطّبيبَ المداويا.

52- وما كانَ عَهْدُ **الرّمْلِ** منّي وأهلِه ذميماً، ولا **بالرّمْلِ** ودّعْتُ قَاليا.

« و لهذا التَّكرارِ الأخيرِ بالذاتِ دلالةٌ مهمَّةٌ ، فهو يعني أنّ اغترابَ الشاعرِ ، و هو الخيطُ البارزُ . و ربّما الوحيد . في تجربتِه بحيثُ يتجسّدُ فيها من البدايَةِ "الغضا" إلى النّهايةِ "الرّمل" ، كما يعني تدرُّجَ هذا الشّعورِ و نماءَه حتّى يصلَ إلى ذروتِه في ختام التّجربة .»[3]

تكرار لله درّ :

تكرّرت هذه العبارةُ خمسَ مرّاتٍ في أربعةِ أبياتٍ متوالية :

8-**فللّه درّي** يَوْمَ أَتْرُكُ طائعاً بَنيّ بأَعْلى الرّقمَتَيْنِ، وماليا

---

[1] – حسن فتح الباب : رؤية جديدة لشعرنا القديم (مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث و المعاصرة) ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ، 1984 ، ص 61.

[2] – جاء في لسان العرب ، في مادة : "غضا " ج15 ، ص 128.« والغَضَا: من نَباتِ الرمل له هَدَب كهَدَبِ الأَرْطَى ؛ ابن سيده: وقال ثعلب يُكْتَبُ بالأَلِفِ ولا أَدْرِي لِمَ ذلك، واحِدتُه غَضاةٌ » .

[3] – قراءة في الأدب الإسلامي و الأموي ، ص 123.

9-**ودَرُّ** الظّباءِ السّانِحاتِ عَشِيّةً، يُخَبّرْنَ أني هالِكٌ مِن وَرَائِيا.

10-**وَدَرُّ** كَبيريَّ اللّذين كِلاهُمَا عَليّ شَفيقٌ ، ناصِحٌ، قد نَهانِيا.

11-**ودرُّ** الهوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَهُ، **وَدَرُّ** لَجاجاتي، ودَرُّ انتِهائيا.

و لفظةُ "درُّ " في لُغةِ العربِ تعني « اللّبن ما كان...وقالوا: لله دَرُّكَ ، أَي لله عملُك . يقال هذا لمن يُمدَح ويُتعجَّب من عمله.»[1] و الشّاعرُ لم يستعمل هذهِ العبارةَ للمدحِ و لا للتعجب ، و إنّما استعملها للتحسُّر[2]. فهو يتحسّرُ على فراقِ الولدِ و المال ، وعلى نقلِ الظّباءِ . المتطيَّرِ بها . نَعيَه . و هو بهذا الاستِعمالِ يكونُ قد انزاح بالعبارةِ عن الاستِعمالِ الذي ألِفتِ العربُ تخصيصَها به (المدح ، و التّعجّب) ، ليُوظّفها في خدمةِ غرضِ القصيدةِ .

تكرار " قد كنت ":

تكرّرت هذه العبارةُ ثلاثَ مرّاتٍ في ثلاثةِ أبياتٍ متواليةٍ :

24- **فقد كنتُ** عطّافاً، إذا الخيلُ أدْبَرَتْ، سَريعاً لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانِيا.

25- و**قد كُنْتُ** محموداً لدى الزّاد والقِرَى، وعنْ شَتْمِ إبنِ العَمّ وَالجارِ وانِيا.

26- وَ**قد كُنْتُ** صَبّاراً على القِرْن في الوَغى، ثَقِيلاً على الأعداء ، عَضْباً لسانيا.

و نُلاحظُ في هذا التّكرارِ ملاحظتين :

الأولى : أنّه نشأ عن " قد" و "كان " . و"قد" في عُرفِ النّحاةِ تدلُّ على الماضي القريبِ من الحاضرِ[3] ، كما تُفيد التّحقيقَ إذا سَبقت الفعلَ الماضي[4] . و قد دلّت "كان "على تعوُّدِه الاتّصافَ بتلك الصّفاتِ في الماضي القريب .

أما **ثاني** الملاحَظاتِ ، فإنّ العبارةَ المكرّرةَ قد جاءت بعدها صفاتٌ ، ففي البيت الرابعِ و العشرين أُتبِعت بـ :" عطّافا " وهي صيغةُ مبالغةٍ ، ثمّ "سريعا " و هي صفةٌ مشبّهة . و في البيت الخامس و العشرين أُتبِعت بـ : " محمودا " و هي اسمُ مفعولٍ يتضمّن معنى المبالغةِ ، ثم " وانيا " و هي اسمُ فاعلٍ . أمّا في البيت السادسِ و العشرين ، فقد أُردِفت بـ : " صبّارا " وهي صيغةُ مبالغةٍ ، ثم " ثقيلاً " وهي صفةٌ مشبّهةٌ ، و أخيرا " عضْبا " وهي صفةٌ مشبّهةٌ أيضا .

[1] – لسان العرب ، مادة : " دَرَرَ " ، ج4 ، ص279.
[2] – جمهرة أشعار العرب ، هامش3 ، ص 269.
[3] – مغني اللبيب ،ص172.
[4] – نفسه ، ص 174.

و هذا التَّكرارُ لعبارةِ " قد كنت " . متبوعةً بصفاتٍ يدُلّ معظمُها على المبالغةِ ، أو دوامِ الصّفةِ و ثبوتها . يوحي بتحسُّرِ الشاعرِ على ماضيه ، و التأكيدِ على ما كان عليه من كِرامِ الخِلال ، و ها هو الآن عاجزٌ ينتظِر اللّحظةَ التي تُفارقُ فيها روحُه جسدَه .

و بعد تلك الأبياتِ مباشرةً ، و في السّياقِ نفسهِ تتكرّرُ عبارةُ **" و طورا تراني "**، فهو لا يبرَح تَكرارًا حتى يجيءَ بغيره .

27 . **وَطَوْراً تراني** في ظِلالٍ وَمَجْمعٍ ، **وَطَوْراً تَراني**، والعِتَاقُ رَكابيا.

28 . **وطورا تراني** في رحى مستديرة تُخرِّقُ أطرافُ الرّماحِ ثيابيا.

و قد قام هذا التّكرارُ بوظيفةِ عرضِ المشاهدِ التي كان الشاعرُ يُرى فيها ؛ فهو مرّةً مستقِرٌّ مُنعَّمٌ ، و أخرى راكبٌ مرتحِلٌ ، وثالثةً يخوضُ معامعَ الحروبِ ، يتلقّى طعناتِ الأسنّة . إنها صورةٌ للتجارِبِ التي تُقوِّم عودَ العربيِّ قديما ، فهو لا يقِرُّ له قرارٌ على حالٍ واحدةٍ ، يجرِّبُ الحياةَ حُلوَها و مُرَّها ، و يحلُبُ الدّهرَ أشطُرَه ، و بذاك تتمُّ رجولَتُه .

تكرار "بلّغ ":

توالى تَكرارُ فعلِ الأمرِ " بلّغ " أربعَ مرّاتٍ في ثلاثةِ أبياتٍ :

45- فيا راكِباً إمّا عَرَضتَ **فبلّغَنْ** بني مالكٍ والرَّيْب أنْ لا تلاقِيا.

46- وَ**بَلّغ** أخي عِمران بُردي وَمِئزَري؛ **وبلّغ** عَجُوزي اليومَ أن لا تدانيا.

47- وَسَلّمْ على شيْخِيّ مِنيّ كِلَيْهِما، **وبلِّغ** كَثيراً وابْنَ عمّي وخَاليا.

و لهـذا التّكـرارِ دلالـةٌ خاصّـةٌ ؛ إذ جـاء في آخـرِ القصـيدةِ ، فهـو وصـيّةُ مُحتضِـر . قـال تعـالى :﴿كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمْ الْمَوْتُ إِنْ تَرَكَ خَيْرًا الْوَصِيَّةُ لِلْوَالِدَيْنِ وَالأَقْرَبِينَ بِالْمَعْرُوفِ حَقًّا عَلَى الْمُتَّقِينَ ﴾[1]. و إذا كان المحتضِرُ . و هو بين أهله و ذويه . يحرِصُ على الوصيّةِ ، فكيف إذا تراءت منيّتُه ، و هو غريبُ الدّار ؟ لا شكَّ أنّه سيكونُ أشدَّ حِرصًا عليها . و هذا التّكرارُ في هذا الموضِعِ بالذّاتِ يؤدّي تلك الدّلالة ، خاصّةً أنّه في المرّةِ الأولى استعمل الفعلَ مؤكّدا بنونِ التوكيدِ الخفيفةِ " فبلِّغَنْ ".

و الملاحَظُ أنّ مجيءَ تلك التّكراراتِ في أبياتٍ متواليةٍ ، و وقوعَ معظمِها في بداياتِ صدورِ الأبياتِ ، أو بداياتِ أعجازِها ، جعَلها تُحقِّقُ نوعا من التّوازُنِ الموسيقيِّ في القصيدة.

[1] - البقرة / 180.

1 . 1 . 2 . التّكرارُ في الأبياتِ المُتباعِدة :

1 . 1 . 2 . 1 . تكرارُ اللفظةِ أو العبارة :

تكرارُ " ليت شعري ":

تكرّرت " ليت "في هذه المرثيةِ خمسَ مراتٍ ، مرّتين متبوعةً بلفظةِ "الغضا" في البيت الثاني ، و قد سبق توضيحُ ذلك ، و ثلاثَ مراتٍ متبوعةً بلفظةِ " شعري "، في :

1 – أَلاَ **لَيْتَ شِعري** هَلْ أبيتَنّ ليلةً بجَنبِ الغَضَا، أُزْجي القِلاص النّواجِيا.

36 – فيا **ليْتَ شعري،** هل تغيّرَتِ الرّحى، رحى الحَرْب، أو أضْحت بفَلجٍ كما هيا.

41- ويا **لَيْتَ شعري** هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ، كما كُنْتُ لَوْ عَالوا نَعِيَّكَ باكيا ؟

و إذا كانت عبارةُ " ليت شعري " من التّعبيراتِ الجاهزةِ المتداوَلةِ في كلامِ العربِ نثرِه و شعرِه،إلاّ أنّ الشاعرَ استغلّ ما في هذه العبارةِ من طاقةٍ ؛ليعبِّرَ بها عمّا يحسّ به من لهفةٍ ،وحسرة.

1 . 1 . 2 . 2 . تكرارُ المادةِ الاشتقاقيّة :

تكرّرت مادّةُ **"ب ك ى "** عشرَ مرّاتٍ في هذه البُكائيّةِ في ستةِ أبياتٍ :

12- تَذَكّرْتُ من **يَبْكي** عليّ، فلمْ أَجِدْ سِوَى السَيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ **باكيا**.

20- وَقوما، إذا ما استُلّ روحي، فهيّئا ليَ القبرَ والأكفانَ ، ثُمّ **ابكيا** ليا.

41- ويا لَيْتَ شعري هل **بَكَتْ** أُمُّ مالكٍ، كما كُنْتُ لَوْ عَالوا نَعِيَّكَ **باكيا**.

48- وعطِّل قَلوصي في الرِّكاب، فإنّها ستُبرِدُ أكباداً **وتُبكي بَواكِيا**.

50- وبالرَّملِ منّي نِسْوَةٌ لو شَهِدنَني ، **بَكَيْنَ** وَفَدّيْ،نَ الطّبيبَ المداويا.

51- فمِنْهُنّ أُمّي ، وابْنتاها، وخالتي ، **وباكِيَةٌ** أُخرى تَهيجُ **البَواكِيا**.

و لا يخفى على أحدٍ ما لتَكرارِ مادةِ "بكى" من علاقةٍ بموضوع القصيدة . و مع ذلك لا بد من الوقوف على بعض الملاحظات :

1 . نلاحظُ أن (8) ثماني كلماتٍ من المادةِ المكرّرةِ قد جاءت في أعجاز الأبياتِ ، أي بنسبةِ 80% . و أنّ خمساً منها وقعت في القافية ، أي بنسبةِ 50 % . و أنّ خمساً منها أيضا وقعت في الأبياتِ الخمسةِ الأخيرةِ ، أي بنسبةِ 50 % و تكرارُها في هذه المواقعِ (الأعجاز و القوافي و آخر القصيدة) يجعلها أكثرَ حضوراً ، و أكثرَ تأثيرا .

2 .كما نُلاحظُ أيضا أن المادةَ المكرّرةَ قد وردت بصيغةِ الفعلِ خمسَ مراتٍ (يبكي ، بكت ، ابكيا ، تُبكي ، بكين) ، و جاءت بصيغةِ الصفةِ خمسَ مرّاتٍ أيضا (باكيا ، باكيا ، بواكيا ، باكية ، بواكيا).

1 . 1 . 2 . 3 . تَكرارُ الوزنِ الصّرفيِّ (فاعل):

تكرّر الوزنُ الصرفيُّ (فاعل) في القصيدةِ (20) عشْرينَ مرّةً . و« تَكرارُ الوزنِ الصّرفيِّ في البيتِ أو الأبياتِ يُحدِثُ إيقاعاً صوتيّا يُشارك في موسيقيّةِ الشّعر.»[1] كما أنّ معظمَ الكلماتِ التي جاءت على هذا الوزنِ تتمحورُ حولَ الشّاعرِ نفسِه ، ما يجعله محورَ الخطابِ في هذه المرثيّةِ ، « وكثافةُ استعمالِ هذهِ الصيغةِ في القصيدةِ تؤدّي دورَ الفاعليّةِ و تؤكّد حضورَ الذاتِ و تُسهمُ في شحْنِ الخطابِ بإيقاعٍ موسيقيٍّ يُمكّن للخطابِ شعريّتَه .»[2]

و هذا الجدولُ يُبيّنُ مواضعَ ذلك التّكرار:

البيت	وزن فاعل	البيت	وزن فاعل	البيت	وزن فاعل
3	دانيا	12	باكيا	41	مالك / باكيا
4	غازيا	13	ساقيا	43	هابيا
7	نائيا	18	صاحب	45	راكب / مالك
8	طائعا	25	وانيا	47	خاليا
9	هالك	34	ثاويا	51	باكية
10	ناصح	35	تالد	52	قاليا

1 . 1 . 3 . التَّكرارُ في البيتِ المُفرَد :

تكرارُ عبارةِ "لنْ يَعْدمَ ": وقد وردت مرّتين في البيتِ الثاني و الثلاثين :

32- **فلنْ يَعْدمَ** الوِلْدَانُ بيتاً يُجُنُّني ، **وَلَنْ يَعْدمَ** الميراثَ منّي المواليا

[1] – الأسلوبية الصوتية ، ص 35.

[2] – (المكونات الشعرية في مرثية مالك بن الريب) ، ص 41.

و العبارةُ المكرَّرةُ فضْلاً على تأكيدها على أنّه ترك مالاً يَنتَفِعُ به الأبناءُ ، و أبناءُ العمِّ ، أَسهمَت بموقعِها ـ في بدايةِ الصّدرِ و بدايةِ العَجُزِ ـ في تحقيقِ توازُنٍ موسيقيٍّ في البيتِ .

تَكرارُ لفظةِ " غد ":

34- غَدَاةَ **غَدٍ** ، يا لَهْفَ نَفْسي على **غدٍ** ، إذا أَدْلجوا عني ، وخُلّفتُ ثاويا.

إنّ تَكرارَ كلمةِ " غد " في هذا البيتِ يوحي بالخوفِ من المجهول . لاسيما أنّه لما كرّرها صدّرها بعبارةِ " يا لهفَ نفسي " التي توحي بالتّحسّرِ . فإذا كانَ الذي يرجو أن يعيشَ غدَه يخافُ ما يُخبّئه له هذا الغد ، أفلا يخشاه الذي تراءت منيّتُه ؟

تَكرارُ لفظةِ " المال ":

35-وَأَصْبَحَ **مالي**، من طَرِيفٍ، وتالدٍ، لِغَيْري وكان **المالُ** بالأمسِ **ماليا**.

لقد جاء هذا التَّكرارُ معطوفاً على التّحسُّرِ في البيتِ السّابقِ ، فهو يوحي بالحُزنِ على المالِ الذي كدَّ و تعِبَ في جمعه ، ثمّ ها هو يتركه لغيره يتنعّمُ به .

و الحقيقةُ أننا إذا تأملنا الوحداتِ المكرّرةَ ، نجد أنّها « لا تظلُّ هي هي . و هو ما يجعلُنا نتبنّى كونَها تُصبح أخرى بمُجرّد ما تخضع للتّكرار ، فالتّكرارُ الظاهرُ : س . س لا يُعادل : س على المستوى الصّوتيِّ (الظاهر) للنّص الشّعريّ . ففيه تتكوّنُ ظاهرةٌ غيرُ قابلةٍ للملاحظةِ ؛ إلاّ أنّها أثرُ معنىً شعريٍّ خالصٍ يتمثّلُ في أنّنا نقرأ في المقطَعِ (المكرّرِ) المقطَعَ نفسَه و شيئاً آخر .»[1]

فتَكرارُ كلمةِ " الغضا " في الأبياتِ الثّلاثةِ الأولى يجعلُنا حينَ إنشادِها ، لا نقرأُ الوحدةَ المكرَّرةَ بالأداءِ نفسِه ، فنحن نؤدّيها بطريقةٍ توحي بإلحاح الشاعرِ عليها ، و بما يدلُّ على حُرقةِ الحنينِ التي تعصِفُ بقلبهِ ساعةَ الموت [2].

لقد أدّى التَّكرارُ في هذه البُكائيّةِ دوراً مهمّاً ؛ فكان من أهمِّ العناصِرِ ـ إن لم يكن أبرزَها ـ التي أسهمت في وسْمِها بالأدبيّة .

و قد ردّت نازكُ الملائكةُ هذه الظّاهرةَ في هذه القصيدةِ ، و القصيدةِ العربيّةِ القديمةِ عموما إلى « الحياة العربيّة القديمة التي كان الشّاعرُ فيها يعتمدُ على الإلقاء ... و التّكرارُ يقرعُ الأسماعَ

[1] – علم النص ، ص 81.

[2] – قضايا الشعر المعاصر ، ص 281.

بالكلمةِ المثِيرةِ ، و يؤدّي الغرضَ الشعريّ.»[1] إلاّ أنّنا بعد دراستِنا لهذه الظّاهرةِ في هذه المرثيّة ، يبدو لنا أنّ التّكرارَ في هذه القصيدةِ يتجاوزُ التّعليلَ الذي التمسَته نازكُ الملائكةُ ؛ فهو سِمةٌ فريدةٌ أوجدَتها تجربةٌ فريدة . و إلاّ كـان التّكـرارُ سيكونُ أبـيَنَ و أظهـرَ في القصـائدِ الـتي كانـت تُلقـى في المناسباتِ الأدبيّةِ كسوقِ عكاظ مثلا ؛ وهكذا يُصبحُ التّكرارُ معياراً ، وحينها لن يكونَ سِمةً في هذه القصيدةِ ، التي أُعجِبت بها النّاقدةُ نفسُها إعجاباً شديدا.

و لعلَّ هذا التّفرُّدَ في توظيفِ التَّكرارِ في هذه المرثيةِ ، هو ما جعل الدّكتورَ حسن فتْح الباب ينفي أن يكونَ التَّكرارُ الفنّيُّ كشْفاً حقَّقه لأولِ مرّةٍ الشاعرُ الإنجليزيُ " ت. س .إليوت "، و صديقُه الشاعرُ النّاقدُ الإمريكيُّ " أزارا باوند "، و قلّدهما فيه الشّعراءُ العربُ المحدَثون ، فهو يَرجِعُ . في نظره . إلى مالكِ بنِ الرّيب ، و يزيد تَكراراتِ مالكٍ جمالاً صدورُها عن معاناةٍ واقعيّةٍ ، لا عن تهويماتٍ ميتافيزيقيّةٍ ، و لعبٍ بالألفاظ [2] .

1 . 2 . استصحابُ الدّالِ دون المدلول: (الجناس).

يُقسِّمُ علماءُ البلاغةِ المحسّناتِ البديعيّةِ إلى محسّناتٍ معنويّةٍ ، و محسّناتٍ لفظيّة[3]، و يَعُدّون الجناسَ في القسم الثاني . وعرّفوه بأنّه تشابُه الكلمتين في اللّفظِ و اختلافُهما في المعنى[4].

و قـد أفـرطَ البلاغيـون القـدماءُ في تقسـيمِ و تصـنيفِ الجنـاسِ أقسـامًا و أنواعـاً عديـدةً ؛ فالسـكّاكيُّ . مـثلا . يجعلـه خمسـةَ أنـواعٍ : التّـامُ ، و النّـاقصُ ، و المـذيَّلُ ، و المضـارعُ ، و جنـاسُ الاشتقاق[5]. و يذكُرُ الخطيبُ القزوينيُّ من أنواعه الجناسَ التامَّ ، و المماثِلَ ، و المستوفَ ، و جناسَ التّركيبِ ، و الجناسَ المرْفوّ ، و المتشابهَ ، و اللاحقَ ، و المضارِعَ ، و جناسَ القلبِ [6].

أمّا قُدامةُ بنُ جعفر ، فقد سمّى الجناسَ التّامَ :" المطابق "، وجناسَ الاشتقاقِ:"المجانِس"[7].

---

[1] – نفسه ، ص 281.

[2] – رؤية جديدة لشعرنا القديم ، ص 62 – 63.

[3] – ينظر : مفتاح العلوم ، ص 179 . و الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ،تصحيح و مراجعة: الشيخ بهيج غزاوي ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط1 ، 1988، ص 354.

[4] – ينظر: عبد الله بن المعتز: كتاب البديع ، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط3 ، 1982. ونقد الشعر ، ص 162 . و العمدة ، ص 272. ومفتاح العلوم ، ص 181.

[5] – نفسه ، ص 181.

[6] – يُنظر : الإيضاح في علوم البلاغة ، من ص354 إلى 358. و العمدة ، ص 272 و ما بعدها .

[7] – نقد الشعر ، ص 162 ، و ص 163.

و يبدو أنّ معظمَ علماءِ البلاغةِ « تناسوا أنهم أمام ظواهرَ أسلوبيّةٍ في الأداءِ الفنّيِّ يستخرجون قيمَها الجماليّةَ ، فانساقوا إلى تنويعاتٍ تقومُ على الفرْضِ و التّوهُّمِ أحيانا ، مما أفسد عليهم هذا المبحثَ و عطّل فائدتَه .»[1]

و على الرَّغمِ من انسياقِ معظمِ البلاغيين القدامى وراءَ التّقسيماتِ و التّصنيفاتِ ، إلاّ أن الأفذاذَ منهم قد التفتوا إلى علاقةِ الجناسِ بالمعنى . فهذا الشيخُ عبدُ القاهرِ الجُرجانيّ يُرجِعُ جمالَ الجِناسِ إلى المعنى ؛ حيث يقول : « ما يُعطي التّجنيسَ من الفضيلةِ أمرٌ لم يتمّ إلاّ بنُصرة المعنى ؛ إذ لو كان باللفظِ وحدَه لما كان فيه مُستَحسَنٌ ، و لما وُجِد فيه إلاّ مَعيبٌ مُستَهجَنٌ ؛ و لذلك ذُمَّ الإكثارُ منه و الولوعُ به .»[2] و هو يرى أن المعنى هو الذي يستدعي الجناسَ و يطلبه ، فإن لم يكن كذلك كان مُتَكلَّفا لا خيرَ فيه :« لا تجِد جناسا مقبولا و لا سجعًا حسَناً حتى يكونَ المعنى هو الذي طلبَه و استدعاه و ساقه نحوَه ، و حتى تجدَه لا تبتغي به بدَلا ، و لا تجِدُ عنه حِوَلا.»[3]

و ربَط الإمامُ الزّركشيُّ أيضا بين الجناسِ و المعنى ؛ فهو يرى أن الجناسَ إنّما يؤتى به لتقويةِ المعنى ، فإذا كان المعنى قويّا دونه تُرِك . « اعلم أن الجناسَ من المحاسنِ اللّفظيّةِ لا المعنويّةِ ؛ و لهذا تركوه عند قوّةِ المعنى بتركه .»[4]

و مهما يكن من أمرِ الجناسِ، فما يهمّنا هو كونُه ظاهرةً أسلوبيّةً تُسهمُ – مع ظواهرَ أُخرى – في بناءِ موسيقى القصيدةِ ؛ فموسيقى الشّعرِ العربيِّ لا تَقتصِر « على نظامِ المقاطعِ في الأبياتِ ، أو نظامِ القوافي في أواخرِها ، بل تشمل أيضا تلك الظّاهرةَ التي سمّاها علماءُ البلاغةِ بالجناسِ ، و هو تردُّدُ الأصواتِ المتماثلةِ أو المتقاربةِ في مواضعَ مختلفةٍ من البيتِ الواحد .»[5]

و نحن في محاولتنا دراسةَ الجناسِ في مرثيّةِ مالكٍ بنِ الرّيبِ ، لن نهتمَّ كثيراً بأنواعه و تصنيفاتِه بقدر ما نحاولُ الاهتمامَ بدوره الموسيقيِّ ، وصلةِ الأصواتِ بالمدلولات، وننظر إلى هذه

[1] – البلاغة و الأسلوبيّة ، ص 226.

[2] – عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق : سعيد محمد اللحام ، دار الفكر العربي ،بيروت ، ط1 ، 1999، ص 9 – 10.

[3] – نفسه ، ص 11.

[4] – البرهان في علوم القرآن ، ص 904.

[5] – إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، (د ط) ، (د ت) ، ص 202.

الظاهرةِ بكونها تُجسِّدُ التّفاعلَ بين الصّوتِ و الدّلالة [1].

و جديرٌ بالذِّكْرِ أنّ الجناسَ عند المتقدّمينَ (أعني الجاهليين و الإسلاميين) كان يأتي عفويّا يستدعيه المعنى ، إلاّ أنّه غدا عند المتأخّرين صناعةً قد تُطلَبُ لذاتها ، كما في مذهبِ أبي تمّام .

و قد وردت هذه الظاهرةُ الأسلوبيّةُ في مرثيّةِ مالكٍ بنِ الرّيبِ في سبعةِ مواضعَ . و سنتعرّض لبعضِها بالدّراسةِ و التّحليل ، و نشيرُ إلى الباقي ؛ تفادياً للإطالة .

ورد أوّلُ جناسٍ في البيت الثاني :

2- فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ **الرَّكبُ** عَرضَهُ، وليتَ الغَضَا مَاشىَ **الرِّكَابَ** لَياليا.

فكلمتا : "الرَّكب" ، و " الرِّكاب" ترجعان إلى المادّةِ الاشتقاقيّةِ نفسِها : (ر ك ب) ، ونلحظُ أنّهُما احتلّتا الموقعَ نفسَه (التفعيلة الثالثة) من صدرِ البيتِ و عجُزِه ، مما يُحدِثُ نوعاً من التّوازنِ الصّوتيِّ في البيت ، خاصّة أنهما وردتا بعد تكرار " ليت الغضا ".

و تمرُّ عشرون بيتًا دون أن نجدَ أثرا لظاهرةِ التّجنيسِ ، أي إلى غايةِ البيتِ الثاني و العشرين:

22-ولا تحسُداني، باركَ اللَّهُ فيكما، من **الأرْضِ** ذَاتِ **العَرضِ** أن توسِعا ليا.

و في هذا البيت نجدُ الجناسَ النّاقصَ بين " الأرض" و " العَرض " ، فالاختلافُ بين الكلمتين كان في حرفٍ واحد : الهمزة ، و العين . و هما صوتان عدّهما سيبويه من مخرجٍ واحد ، و هو الحلق ، فالهمزةُ من أقصاه[2] ، و العينُ من أوسطه .[3]

و هذا النوعُ من التّجنيسِ الناقصِ . الذي يتقاربُ فيه مخرجُ الصوتين المختلفين في الكلمتين . يطلق عليه علماءُ البلاغةِ " الجناسَ المضارِع"[4].

و الجناسُ بين كلمتي " الأرض" و " العرض "ههنا مُرتبطٌ بالمعنى لا دخلَ للصّنعةِ فيه ، فكلمةُ " العَرض " جلبها المعنى ؛ إذ أنّ الشاعرَ يطلبُ من صاحبيه ألاّ يبخلا عليه في توسيعِ قبرِه ، فاستعمل كلمةَ " العرض " مراعاةً للمعنى لا طلبا للنّغمة الموسيقيّةِ . فحقّقهما معا ، و بذلك حدث التحامٌ بين الصوتِ و الدّلالة .

---

[1] – (المكونات الشعرية في مرثية مالك بن الريب) ، ص 37.

[2] – الهمزة عند المحدثين صوت حنجري ، ينظر : اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 79.

[3] – الكتاب ،ج4 ، ص433.

[4] – الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 357.

أمّا الموضعُ الثالثُ للتّجنيس ، ففي البيتِ الثالثِ و الثلاثين :

33- يقولون: لا **تبْعد**، وهُم يدفِنونني،   وأيْنَ مَكانُ **البُعْدِ** إلاّ مَكانِيا؟

و نجد الجناسَ بين " تبعد"و"البعد"، و هذا الصّنفُ الواقعُ بين اسمٍ و فعلٍ ، يُدعى : "الجناسَ المستوفى "[1]. وقد جاء في سياقِ الردِّ على صاحبيه اللذين طلبا منه ألاّ يبعد ، فقال:أيْنَ مكان البعد؟

و آخِرُ الموضِعِ التي نعرض لها ما جاء في البيت الحادي و الخمسين :

51- فمِنْهُنّ أُمّي، وابْنتاها، وخالتي،   **وباكِيَةٌ** أُخرى تَهِيجُ **البَواكِيا**

و نجد بين كلمتي "باكية " و " بواكي"جناسَ اشتقاقٍ ؛ فالكلمتان من مادةٍ واحدةٍ (ب ك ى) ، جاءت الأولى على وزنِ اسمِ الفاعلِ ، فهذه الباكيةُ تقومُ بالفعل . و جاءت الثانيةُ على وزنِ جمعِ الكَثرةِ ، ممّا يوحي بكثرةِ الباكياتِ اللواتي تهيجهنّ تلك الباكية . وهذا الجناسُ أيضاً أوجبه المعنى ، و يُمكننا التأكّد من ذلك بإجراءِ اختبارٍ بسيطٍ ، يتمثّلُ في حذفِ كلمةِ " البواكيا " ، ثم نطلب من مجموعةٍ من الطّلبةِ إتمامَ الكلمةَ الناقصة . فالمؤكّد أنّ جُلّهم – إن لم يكونوا كلّهم- سيهتدون إلى الكلمة المحذوفة . ثمّ إنّ الكلمتين المجانستين شديدتا الارتباط بموضوعِ القصيدة .

و هذا جدولٌ يبيّن الجناسَ و مواضعه في هذه المرثّيةِ .

البيت	الجناس	نوعه
2	الرّكب / الركاب.	جناس اشتقاق.
22	الأرض / العرض .	ناقص (مضارع).
33	تبعد / البُعد .	مستوفى .
34	غداة / غد .	جناس اشتقاق .
39	تعاليَها / تعلو .	مستوفى .
48	تُبكي / بواكيا .	مستوفى .
51	باكية / بواكيا .	مستوفى .

ومن خلال دراستنا لظاهرةِ التجنيسِ القائمةِ على استصحابِ الدّال دون المدلول ، نسجّلُ الملاحظاتِ الآتية :

[1] – الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 355.

الأولى : إذا غضضنا الطّرفَ عن التّقسيماتِ الفرعيّةِ للجناسِ و اكتفينا بقسميه : التّام و النّاقص ، فإنّنا نلحظ غيابَ الجِنَاسِ التّامِ في القصيدة ، و الاقتصارَ على الجناسِ الناقص[1].

والثانيــة :قلّـةُ ظـاهرةِ التّجنـيسِ في القصـيدةِ ، فهـي لم تـرِد سـوى سـبعَ مـرّاتٍ، أي بنسـبة 13,46 % من أبياتِ القصيدةِ ، وعليه فإنّ الموسيقى الدّاخليةَ لم تَقُم أساساً على هذه الظّاهرة .

أما **الثالثةُ** : تمركُزُ ظاهرةِ التّجنيسِ في أواخرِ القصيدةِ ، فقد ورد ت خمسَ مراتٍ من بين سبعٍ في النّصفِ الثّاني من القصيدة ، أي بنسبةِ 71,42% .

و**الأخيــرة** :أن وظيفـةَ الجنـاسِ لم تقـف عنـد حـدّ الجرْسِ الموسـيقيِّ ، بـل جـاءت مرتبطـةً بالمدلولات .

2 . الطباقُ و المُقابلة : (المُقابلةُ اللّغويَّةُ و المقابلةُ السّياقيّة):

يَعدُّ علماءُ البلاغةِ الطّبـاقَ و المقابلةَ في المحسّناتِ المعنويّةِ . يقول الخطيبُ القزوينيُّ في سياقِ حديثه عـن المحسّناتِ البديعيّةِ : « أمّـا المعنويُّ ، فمنه المطابقةُ و تُسـمّى الطّبـاقَ و التّضـادَ أيضـا ، و هي الجمعُ بين المتضادين ، أي معنيين مُتقابلينِ في الجُملة.»[2] و عرّف المقابلةَ بقوله :« أن يؤتى بمعنيين متوافقينِ ، أو معاني متوافقةٍ ، ثم بما يُقابلُهما أو يُقابلها على الترتيب .»[3]

أمّا قُدامةُ ، فقد سمّى الطّباقَ التكافؤ[4]. و بيّنَ دورَه :« و له دورٌ في تجويدِ الشّعرِ قويّ .»[5]

و قد اجتهد البلاغيّون في التمييز بين الطباقِ و المقابلة ، و هـم مُتّفقون على أن المقابلةَ بين الأضدادِ ، فإذا تجاوز الطباقُ ضدّين كان مُقابلة [6]. كما اجتهدوا في تقسيمِ كلٍّ منهما إلى أنواع.[7]

و نحنُ في دراستنا هـذه لـن نهتـمَّ كثيرا بتلـك التّقسـيماتِ ، بـل إنّ مـا يهمُّنـا أكثـرَ هـو دورُ التّقابُلِ في التّشكيلِ الموسيقيِّ للقصيدةِ ، و إسهامُه في تحقيقِ التّفاعُلِ بين اللّفظِ و الدّلالة .

---

[1] – لم يرد الجناس في كتاب الله إلاّ في قوله تعالى:﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ﴾ سورة الروم / 55. يُنظر : كتاب الصناعتين ، ص476 .

[2] – الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 317 . و يُنظر : مفتاح العلوم ، ص 179.

[3] - الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 322 . و يُنظر : مفتاح العلوم ، ص 179.

[4] – نقد الشعر ، 147.

[5] – نفسه ، ص 150.

[6] – العمدة ، ص 304 . و ينظر : أسرار البلاغة ، ص 17 . و البرهان في علوم القرآن ، ص 908 .

[7] – ينظر : نفسه ، ص 908 – 909.

و إذا كان القُدماءُ قد أسرفوا –كعادتهم – في تلك الأقسام ، فإنّ المحدَثين أميلُ إلى دراسة وظيفتِهما في الإيقاع ؛ إذ يعدّونهما من عناصرِ الإيقاعِ المعنويّ [1].

و يميّزُ المحدثون بين نوعين من المقابلة : المقابلةُ اللغويّةُ ، و المقابلةُ السّياقيّة . وفي الأولى تكونُ العلاقةُ بين المتقابلينِ اختياريّةً ، و تتمثّلُ في استعمالِ لفظينِ اثنينِ متضادّينِ بحُكمِ الوضعِ اللّغويّ [2]. أمّا في الثانيةِ فتكون علاقةُ المتقابلينِ فيها توزيعيّةً ، فتقابُلُ الشّقينِ في هذا النّوعِ ليس مرجعُه إلى الوضعِ اللّغويّ ، و إنّما إلى أسلوب الشاعرِ وحده [3]. و نحن سندرسُ الظّاهرةَ بهذا المفهوم ؛ لأنّه الأنسبُ في الكشفِ عن دورِ الشاعرِ في الاختيار. كما أنّ بعضَ الاستِعمالاتِ اللّغويّةِ لا تُظهِرُ التّقابُلَ بمفهومِه التّقليديّ ، إلاّ أنّ السّياقَ الذي وُظّفت فيه يُوحي باستعمالها بغرضِ التقابل .

وقد وُظِّفت المقابلةُ اللّغويّةُ في هذه القصيدةِ ثلاثَ مرّاتٍ ، أي بنسبةِ:23,07 % من مجموع المقابلات ، بينما نقف فيها على عشرِ مقابلاتٍ سياقيّة ، أي بنسبةِ:76,92 % .

2 . 1 . المقابلةُ اللّغويّة :وردت الأولى في البيت الرابع :

4–أَلَمْ تَرَني بِعتُ **الضّلالةَ بالهُدى،** وَأَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا ؟

تظهَرُ المقابلةُ اللّغويّةُ في هذا البيتِ مُمثّلةً في الطّباق بين الضّلالةِ و الهدى . و هما لفظتانِ استُعملتا متقابلتين حسب الوضعِ اللّغويّ ، تُبيّنان انتقالَ الشاعرِ من حالة الفَتْكِ و قطعِ الطّريق إلى حالة الجهادِ في سبيل اللّه .

أمّا الثانيةُ ، فتظهرُ في الطّباق بين " اليوم " و ليلة " في البيتِ التّاسعَ عشرَ :

19–أَقيما عليّ **اليَوْمَ** ، أو بَعْضَ **ليلةٍ** ، ولا تُعْجِلاني قد تبيّنَ ما بِيا.

فاللّفظتان استُعملتا مُتقابلتينِ تقابُلاً لغويّاً ؛ للدّلالةِ على قصرِ المدّةِ التي يطلب الشاعرُ من صاحبيه أن يمكثاها معه ، وذلك ما يوحي بدنوّ أجله .

أمّا الثالثةُ ، فقد وردت في البيتِ الرّابعِ و العشرين :

24–فقد كنتُ **عطّافاً**، إذا الخيلُ **أدْبَرَتْ،** سَريعاً لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانِيا.

و في هذا البيتِ أيضا استُعملتِ المقابلةُ اللّغويّةُ مُمثّلةً في الطّباق بين "عطّافاً " و "أدبرت".

---

[1] – البلاغة و الأسلوبيّة ، ص 217.

[2] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 98.

[3] – نفسه ، ص 102.

فقد استعمل الشاعرُ الكلمتين متقابلتين حسب الوضع اللّغويّ ، فعطّافا صيغةُ مبالغةٍ بمعنى : " كرّاراً في الحربِ". ما يزيدُ الاستعمالَ جمالاً كونُ ذلك الكرّ يأتي عند جُبنِ الآخرين وإدبارِهم .

2 . 2 . المقابلةُ السّياقيّة :

وُظِّفت المقابلةُ السّياقيّةُ في عشرةِ مواضعَ ، وهي تُبرِزُ تصرّفَ الشّاعرِ في اللغةِ ؛ ذلك أنّ التّقابلَ فيها لا يقوم على أساسٍ من الوضعِ اللغويِّ ، و يقتصِرُ دورُ الشّاعرِ فيها على الاختيار؛ لأنّها تعملُ على محورِ التّوزيع .

و سنقومُ بتحليلِ بعضِ المقابلاتِ السّياقيّةِ التي كان لها دورٌ في تشكيلِ الموسيقى الدّاخليّةِ للقصيدةِ ، و نكتفي بذكرِ الباقية .

و نرى قبلَ ذلك أن نُشيرَ إلى أنّ بعضَ المقابلاتِ السّياقيّةِ التي سندرسُها لا يبرُزُ دورُها الموسيقيُّ في تجانُسِ الأصواتِ ، و إنّما في تحقيقِ توازنٍ موسيقيٍّ بين شطري البيتِ ، أو تقسيمِ الشّطرِ الواحدِ إلى قسمينِ متساويين .

3-لقد كان في أهل الغضا، لَوْ **دنا** الغضا ، مزارٌ، ولكنّ الغضا **ليْسَ دانيا**.

في هذا البيت طباقُ سَلبٍ ، بين " دنا " ، و " ليس دانيا " ، وله دورٌ موسيقيٌّ نتج عن استعمال الفعلِ مُثْبتاً ، ثم المجيء باسمِ الفاعلِ منه منفيّا ، فتكرّر صوتا "الدالِ " و "النون" .

12-تَذَكّرْتُ **من يَبْكي** عليّ، **فلمْ أَجِدْ** سِوَى السَيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ **باكيا**.

لا يبدو التّقابلُ واضحاً في هذا البيتِ حسب تعريفِ البلاغيين للطّباقِ ، فهو لم يأتِ بالكلمةِ و ضدِّها ، و لا بالكلمةِ و نفيِها . و ههنا نلمس التّقابُلَ السِّياقيَّ ؛ فالشاعرُ يُقابلُ بين صورتينِ : عدمُ وجودِ بشرٍ يبكي عليه ، وهو يموتُ غريباً ، و صورةُ بُكاءِ السّيفِ و الرّمحِ . و قد أسهمت هذه المقابلةُ السّياقيّةُ في الموسيقى الداخليّةِ بتكرارِ أصواتِ : الباء ، و الكافِ ، و الياء في: "يبكي " و"باكيا".

23-خُذَاني، **فجُرّاني بِبُردي** إليكما، فقد **كُنْتُ**، قبل اليوم، **صَعباً قياديا**.

في هذا البيتِ أيضا لا نلمسُ تقابُلاً واضحاً بالمفهومِ التّقليديِّ للمقابلةِ ، إلاّ أننا إذا حَكَّمنا السّياقَ وجدنا المقابلةَ واضحةً بين صورتين :الأولى حاضرةٌ تُصوِّرُ . في أسىً عميقٍ . عجزَ الشاعر ، و انقيادَه التامَّ لصاحبيه يجرّانه جرّا ، و ثانيةٌ ماضيةٌ حيثُ كان يصعُبُ اقتيادُه . فقد أحدثت المقابلةُ السّياقيةُ أثراً في التوازنِ بين شطري البيتِ ، حيثُ استقلّ الأولُ بصورةٍ ، و الثاني بنقيضتِها .

48-وعطِّل قَلوصي في الرِّكاب، فإنّها **ستُبرِدُ أكباداً وتُبكي بَواكِيا**

تضمّن هذا البيتُ كذلك مقابلةً سياقيّةً بينَ " تُبرِد أكبادا " ، و " تُبكي بواكيا ". و قد صوّرت لنا صورتين متناقضتين : سرورُ الأعداءِ بموته ، و صورةُ بُكاءِ الأحبّةِ عليه .

35-وَ**أَصْبَحَ مالي**، من **طَرِيفٍ، وتالدٍ،** **لِغَيْري** و**كان المالُ** بالأمسِ **ماليا**.

لو طبّقنا تعريف القُدماءِ للمقابلةِ على هذا البيتِ ، فإنّه لا يدخلُ فيها ؛ فليس هناك ألفاظٌ جيء بها ثمّ جيء بأضدادها على التّرتيب ، و أقصى ما تُسعفُنا به تعريفاتُ القُدماءِ أن نقولَ إنّ في البيتِ طباقاً بين " طريف " و " تالد ".ونحن لو فعلنا ذلك لشوّهنا ما في البيتِ من جمالِ التّقابُلِ ؛ فهو يُصوّرُ بحسرةٍ شديدةٍ ، و أسىً عميقٍ صورةَ انتقالِ مالِه القديمِ الموروثِ ، و مالِه الحديثِ المكتسَبِ لغيره . و زيادةً على ذلك نلمسُ تكرارَ الأصواتِ ذاتِها في : (مالي ، المال ، ماليا).

و هذه بقيّةُ الأبياتِ التي تضمّنت مُقابلاتٍ سياقيّةٍ ، (مع كتابةِ مواضعها بخطّ بارزٍ) :

11-وَدرٌّ الهوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَهُ ، وَ**دَرُّ لَجاجاتي** ، ودَرُّ **انتِهائيا**.

22-ولا **تحسُداني**، باركَ اللَّهُ فيكما، من الأرْضِ ذَاتِ العَرضِ أن **توسِعا** ليا.

27-وَطَوْراً تراني **في ظِلالٍ وَمَجْمعٍ** ، وَطَوْراً تَراني ، و**العِتَاقُ رِكابيا**.

34-غَدَاةَ غَدٍ، يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ ، إذا **أَدْلجوا عني** ، و**خُلّفتُ** ثاويا.

36-فيا ليْتَ شعري، هل **تغيّرَتِ الرّحى،** رحى الحْرب، أوأضْحت بفَلج **كما هيا.**

و محصولُ القولِ في"السّماتِ الأسلوبيّةِ للصوتِ في إطار اللّفظ "إنّ التّكرارَ بأشكالِه، و مواقعِه ، وتحقيقِه التفاعلَ بين الصوتِ و الدّلالةِ ، قد شكّلَ أبرزَ سمَةٍ في تشكيلِ الموسيقى الداخليّةِ في هذه القصيدةِ .وآزرهُ في القيامِ بتلك المَهمّةِ –على التّوالي–المقابلةُ السّياقيّةُ و الجناسُ .

فالمُقابلةُ السّياقيّةُ تجاوزت حدودَ المعاني لتُسهِمَ في الإيقاعِ الدّاخليِّ . أمّا الجناسُ ، فعلى

الرغم من قلّةِ توظيفهِ ، إلاّ أنّ دورَه في المواضعِ التي استُعملَ فيها لم يقتصر على الجرْسِ الموسيقيِّ، بل جسّد التّفاعلَ بين الصّوتِ و الدّلالة أيضا .

الفصل الثاني

السّماتُ الأسلوبيّةُ في البنية الفنيّة.

تمهيد :

لَسْتَ مِنِّي إِنْ حَسِبْتَ الشِّـ ـعْرَ ألفاظاً و وَزْنا

خَالَفَتْ دَرْبُكَ دَرْبِي و انْقَضَى ما كانَ مِنَّا

كلمةٌ قالها " أبو ماضي" قاطعاً حبلَ الوِصالِ بينه و بين من يقصِرُ جمالَ الشِّعرِ على الموسيقى الناشئةِ عن الوزنِ و القافية ، و الرّنّةِ النّاتجةِ عن ألوانِ البديع .

و قديما حدَّ العربُ الشِّعرَ بالوزنِ و القافيةِ ، و لئن غلبَ ذلك على تعريفِهم الشِّعرَ ، فقد ربطوا أيضا بينه و بين الصّورةِ . قال الجاحظ :« إنّما الشعرُ صناعةٌ ، و ضربٌ من النّسجِ ، و جنسٌ من التصويرِ .»[1] كما شاع عند العرب أن أحسنَ الشِّعرِ أكْذبُه[2]. « أي ما فيه من خيالٍ وصورٍ ترتفع عن الواقعِ المحسوسِ ؛ لترسُمَ عالَماً جديداً يُريد الشاعرُ أن يُصوِّرَه ، و يُضفي عليه ما في نفسه من مشاعر .»[3] و الحقيقةُ أنّ الشّعرَ مُذْ وُجِدَ قام على التّصوير[4].

و قد جعل " أرسطو " الاستعارةَ علامةً دالّةً على عبقريّةِ الشاعرِ فقال : « إنّ أعظمَ شيءٍ أن تكونَ سيِّدَ الاستعاراتِ . الاستعارةُ علامةُ العبقريّةِ . إنّها لا تُعلَّم . إنّها لا تُمنحُ للآخرين.»[5]

و هذا الرّبطُ بين الشّعرِ و الصّورةِ توطّدَ حديثاً عند الغربيين ؛ فجاكوبسون يجعلُ الصورةَ حداً للشّعرِ :« إنّ الشّعرَ هو التفكيرُ بالصّوَرِ ، و ليس هناك من قصائدَ دون صُور .»[6] و كان " كولردج Coleridge " يقول : « الشّعرُ من غيرِ المجازِ يُصبح كتلةً هامدةً ؛ ذلك لأنّ الصّوَرَ المجازيّةَ هي جزءٌ ضروريٌّ من الطّاقةِ التي تَمُدُّ الشِّعرَ بالحياة .»[7]

و لما كانت الصّورةُ في الشِّعرِ بتلك المنزلةِ ؛ كان على دارسِ النّصِّ الشّعريِّ أن يتوجّه إلى دراسةِ هذا العُنصُرِ الحيِّ فيه ،« فيتناولَ ألفاظَها المكوِّنةَ لها ، و البيئةَ التي استُمِدَّت منها ، و أنماطَها

---

1 – الجاحظ :الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون،دار الكتاب العربي، بيروت،ط3 ، 1969،ج 3، ص 132.

2 – نقد الشعر ، ص94. و أسرار البلاغة ، ص153 . و العمدة ، ص348.

3 – أحمد مطلوب : الصورة في شعر الأخطل الصغير ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ،(د ط) ، 1985 ، ص 71.

4 – إحسان عباس : فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، (د ط) ، (د ت) ،ص 230.

5 – مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ،1983 ، ص 124.

6 – النظرية الألسنية ، ص 80.

7 – الصورة في شعر الأخطل الصغير ، 1985 ، ص 42.

المعبِّرَةَ عنها ، من تشبيهٍ و مجازٍ مُرسَلٍ ، و استعارةٍ ، و كنايةٍ ، كما يتناولُ قيمتَها الفنّيّةَ في كلِّ نمطٍ منها ، و إيثارَ الأديبِ لنمطٍ منها دون الآخر.»[1]

تعريف الصّورة الفنيّة :

مصطلحُ الصورةِ الفنيةِ من المصطلحاتِ الحديثةِ التي صيغت «تحت وطأةِ التأثُّرِ بمصطلحاتِ النّقدِ الغربيِّ ، و الاجتهادِ في ترجمتها.»[2]

وإذا كان هناك اتّفاقٌ بين الدّارسين على خطورةِ الصّورةِ في الشّعرِ ، فإنّه يُعيينا البحثُ عن مفهومٍ واحدٍ لها عندهم ، فقد اختلفوا اختلافاً بيّنا في تحديدِ مفهومها ، فتشعّبت آراؤهم ، و تعدّدت تعريفاتُهم لها . و لعلّ سببَ ذلك يرجِع إلى ارتباط الصّورةِ بالخيالِ [3]، فهي « ترتبطُ بكلِّ ما يُمكِنُ استحضارُه في الذّهنِ من مرئيّات.»[4] و ارتباطُها بالخيالِ جعل بعضَهم يعدّها شيئاً أُسطوريّا، حيث يقول مصطفى ناصف : « الصورةُ الشّعريّةُ ليست في جوهرِها إلاّ هذا الإدراكَ الأسطوريَّ الذي تنعقِدُ فيه الصّلةُ بين الإنسانِ و الطبيعة.»[5] و قد أقرّ عزّ الدين إسماعيل بصعوبةِ إدراكِها : « إنّ الصّورةَ الشعريّةَ تركيبةٌ غريبةٌ مُعقّدة .»[6] و هذا ما جعل "كارولين سبرجون Caroline Spurgeon"تقول : « إنّ أيَّ نقاشٍ دقيقٍ ومفَصّلٍ يهدف إلى تحديدِ الصورةِ ، هو في الحقيقة بلا جدوى ، فمهما احْتدَّ النّقاشُ فإنّ القليلَ من الناس يُجمعون على تحديدٍ واحدٍ للصورةِ، ، و القليلُ القليلُ يُجمعون على تحديدٍ واحدٍ للصورةِ الشّعريّة .»[7]

و لئن كان تحديدُ مفهومِ الصّورةِ الشعريّةِ أمرا صعبا ، إلاّ أنّ الذين عرّفوها يتّفقون كلُّهم على أنّها تعبيرٌ حسّيٌّ يتّخذهُ الشاعرُ أداةً للتّعبير عن خواطرِه و عواطفِه[8]. و ليس من شأننا أن نسوقَ كلَّ

---

[1] – دراسات في النص الأدبي (العصر الحديث) ، ص 11.

[2] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي، ط3 ، 1992، ص7.

[3] – ينظر: الصورة الأدبية ، ص10 و ما بعدها . و الصورة الفنية ، ص13، وص 309.

[4]– عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر(قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، دار العودة ،بيروت ط3، 1981، ص141.

[5] – الصورة الأدبيّة ، ص 7.

[6] – الشعر العربي المعاصر ، ص 140.

[7] – دليل الدراسات الأسلوبية ، ص67.

[8] – ينظر : الشعر العربي المعاصر ، ص 141. و الصورة في شعر الأخطل الصغير، ص 35 . و البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 11. و صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، دار الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، 1988 ، ص75.

تلك التعريفاتِ ، و سنكتفي بهذا التّعريف الواضحِ الموجزِ للدّكتور مصطفى ناصف : « تُستعمَلُ كلمةُ الصورةِ . عادةً . للدّلالةِ على كُلِّ ما له صلةٌ بالتّعبيرِ الحِسّي ، و تُطلَقُ أحيانا مُرادِفةً للاستِعمالِ الاستعاريِّ للكلمات .»[1]

وانطلاقا من عدمِ الإجماعِ على تحديدٍ واحدٍ لمفهومِ الصورةِ الشّعريّة ، و جّهتنا "كارولين سبرْجون "إلى الاهتمامِ بمضمونِ الصّورةِ لا بشكلِها. و نحنُ سنأخذُ بهذا التّوجيهِ الذي نراه صائبا ؛ إذ لا فائدةَ تُرتجى من النّقاشِ في مفهومِ الصّورةِ ، و إنما الفوائدُ كلُّها في تحليلِ مضمونها ، و الكشفِ عن وظيفتها .

و قبلَ دراسةِ مضمونِ الصّورةِ نرى أنّه من الضّرورةِ التّطرّق إلى مفهومين للصّورةِ في الشّعرِ ، فقد « تميّز في تاريخ تطوُّرِ مصطلحِ الصورةِ الفنّيّةِ مفهومانِ : قديمٌ يقِفُ عند حدودِ الصّوَرِ البلاغيّةِ في التّشبيهِ و المجازِ ، و حديثٌ يضُمُّ إلى الصّورةِ البلاغيّةِ نوعينِ آخرينِ ، هما : الصّورةُ الذّهنيّةُ ، و الصّورةُ باعتبارِها رمزا.»[2]

القدماء و الصورة الجزئية :

لم يستعمل النّقادُ القدماءُ مصطلحَ الصورةِ بالمفهومِ الحديث ، فقد كانوا « يستعملون لفظَ (الاستعارةِ) للدّلالةِ على بعضِ ما تدلُّ عليه كلمةُ (الصّورةِ) الآن . و مدلولُها يتّسعُ حيثُ يشملُ مدلولَ بعضِ الألفاظِ ، مثلَ(التشبيه) و (الكنايةِ) و(المجازِ)».[3]

و قد اهتموا بالاستعارةِ أكثرَ من غيرها فعدوها أفضلَ المجازِ[4]. و كان اهتمامُهم بالصورِ البلاغيّةِ مُجزّأةً ، أي في إطار البيتِ المفردِ لا يتعدّونه إلى العملِ الأدبيِّ كلِّه ، فناقشوا الصّورَ البلاغيّةَ الحسنةَ ، و القبيحة.[5]

إلاّ أنّنا نرى أنّه من الإنصافِ أن نُشيرَ إلى الفهمِ المتميِّزِ الذي تفرّد به حازم القرطاجني الذي كان يقترب من فهمِ المحدثين للصّورةِ . و قد عبّر عن ذلك المفهومِ بمصطلحِ "التّخييلِ" :

---

[1] – الصورة الأدبية ، ص 3.

[2] – علي البطل :الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها و تطورها)، دار الأندلس ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 15.

[3] – نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، ص 75.

[4] – ينظر : العمدة ، ص 225 . و دلائل الإعجاز ، ص 82 ، و ص 388 . و أسرار البلاغة ، ص 30.

[5] – ينظر ، مثلا: كتاب البديع ، ص32-33 ، و ص 68 إلى ص 74. و كتاب الصناعتين ، ص262 و ما بعدها ، و ص280 و ما بعدها ، و ص311 إلى ص338.

« و التّخييلُ أن تتمثّلَ للسّامعِ من لفظِ الشاعرِ المخيَّلِ ، أو معانيهِ ، أو أسلوبِه و نظامِه ، و تقومَ في خياله صورةٌ ، أو صُوَرٌ ينفعلُ لتخيُّلِها و تصوُّرِها ، أو تصوُّرِ شيءٍ آخرَ بها انفعالا . »[1] كما تحدّث عن عناصرِ الصّورةِ الشّعريّةِ ، و هي عنده أربعة :«و التّخييلُ في الشعرِ يقعُ من أربعةِ أنحاء: من جهةِ اللّفظِ ومن جهةِ المعنى ، ومن جهةِ النظمِ و الوزن .»[2] وهذا الفهمُ يكاد يكون نفسُه ما يذهب إليه المحدثون[3].

المحدثون و الصورة الكلية :

يتّسع مفهومُ الصّورةِ الشعريّةِ لدى المحدثين ليشملَ العملَ الأدبيَّ كلَّه ، فهم لا يقفون عند حدّ الصورةِ الجزئيّةِ إلاّ بكونها عُنصراً أساسا تشكِّلُ باجتماعِها و تآلفها صورةً كُلّيّةً تُعبِّرُ بمجموعها عن نفسيةِ الشاعر[4]. و تتحقّقُ الصّورةُ الكُلّيةُ بوجودِ عنصرين في القصيدةِ : وحدةُ الموضوع ، و الوحدةُ العضويّة . و وحدةُ الموضوعِ في القصيدةِ من مميِّزاتِ الشّعرِ الحديثِ ، إلاّ أنّ بعضَ الشّعرِ القديمِ التزمها ، فحقق الصّورةَ الكلّيّة [5]. أمّا الوحدةُ العضويّةُ ، فهي بالشعرِ الحديثِ ألصق . و لها دورٌ في تشكيلِ الصّورةِ ؛ إذ تصبح كالبنيةِ الحسّيّةِ في بناءِ القصيدةِ ، و إذكاءِ الشعورِ فيها [6].

الصورة الحقيقيّة :

قصَر البلاغيّون الصورةَ على الاستعارةِ منذُ أرسطو الذي كان يرى أنّ عبقريّةَ الشاعرِ تظهَرُ في استعاراتِه ، ممّا يدُلُّ على ربطِه مفهومَ الصّورةِ الشّعريّةِ بالاستعارة [7]. و قد قال البلاغيّون العربُ قديما إن المجازَ أبلغُ من الحقيقة [8] ، و عدّوا الاستعارةَ سيّدةَ الصورِ البيانيّةِ [9].

---

[1] – منهاج البلغاء ، ص 89.

[2] – نفسه ، ص 89.

[3] – ينظر : البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص26.

[4] – ينظر : محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ،دار العودة ، بيروت ،ط1 ، 1982 ، ص 440 و ص 444 . و البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 99. و الصورة في الشعر العربي ، ص 31.

[5] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 195 – 196 .

[6] – النقد الأدبي الحديث ، ص 398 . و ص 446.

[7] – الصورة الأدبيّة ، ص 124.

[8] – ينظر : دلائل الإعجاز ، ص 82. و العمدة ، ص 223 . و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 310.

[9] – ينظر : العمدة ، ص 225 . و النظرية الألسنية ، ص 80.

وربْطُ الصورةِ الشعريّةِ بالمجازِ ليس وقفا على القدماءِ ، فـ« البلاغيّون الجُددُ يقصرون البلاغةَ على الاستعارةِ (التي ترتكز على مبدإ التّشابُهِ) ، و على الكنايةِ التي (ترتكز على مبدإ التّلاصُق)»[1]. فالصورةُ عندهم بِنْتُ الخيالِ ، لا وجودَ لها إلاّ به ، ولا تجِدُ الحقيقةُ مكانها عندهم بجانبِ الخيالِ إلاّ عند القليلِ منهم [2].

غيرَ أن الشاعرَ يملكُ الكثيرَ من وسائلِ التصويرِ الفنّيّ ، و منها الصورةُ الحقيقيّةُ التي لا دخْلَ للمجازِ فيها ، و قد تُنَافِسُه ، بل قد تكونُ أبلغَ تعبيراً ، و أكثرَ تأثيراً منه[3]. و لما كان الأمرُ كذلك ، فإن كارولين سبرجون تقترحُ « أن نُجرِّدَ أذهانَنا من كلِّ ما تحملهُ اللفظةُ [الصورة] في طيّاتِها من إشاراتٍ إلى الصّورةِ البصريّةِ فقط ، و أن نعتبرَ في مشروعنا هذا و كأنّها تتضمّنُ كلَّ صورةٍ خياليّةٍ مهما كان شكلُها.»[4]

الصورة و العاطفة :

ربط المحدثون بين الصّورةِ و العاطفةِ ، فقد كان "كولردج" يُرجِعُ عبقريّةَ الصورةِ في شعرِ شكسبير إلى خضوعها في صياغتها إلى سيطرةِ العاطفة [5]. فالشاعرُ يفضحُ نفسَه من خلالِ صوَرِه بطريقةٍ غيرِ مباشرة[6].و ذهب " وايلي G.Whalley" إلى حدِّ القولِ بأن الشّعورَ هو الصورةُ و ليسَ شيئاً يُضافُ إليها ، فالمشاعرُ عندما تخرجُ إلى الضوءِ تأخذ مظهرَ الصّورة [7].

فالصّورةُ الشّعريّةُ إذن شاشةٌ كبيرةٌ تنعكسُ فيها عواطفُ الشاعرِ و انفعالاتُه ، و هذه الأخيرةُ «لا يُمكِنُ أن يُتَحدّثَ عنها إلاّ بالإشارةِ إلى شيءٍ في العالَمِ المادّيِّ.»[8] و إذا كان الأمرُ كذلك « فإنّه لا يصحّ بحالٍ الوُقوفُ عند التّشابُهِ الحسّيِّ بين الأشياءِ...دون ربطِ التّشابُهِ بالشعورِ المسيطرِ على الشاعر في نقل تجربته الشّعريّة ، و كلّما كانت الصورةُ أكثرَ ارتباطاً بذلك الشعورِ

---

[1] – دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 71.

[2] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص83.

[3] – الصورة الأدبية ، ص187. و ينظر : الصورة في الشعر العربي ، ص 25.

[4] – دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 64.

[5] – النقد الأدبي الحديث ، ص411.

[6] – دليل الدراسات الأسلوبية ، ص63.

[7] – الشعر العربي المعاصر ، ص 135.

[8] – الصورة الأدبية ، ص 128.

كانت أقوى و أصدقَ و أعلى فنًّا.»[1]

أهمّية دراسة الصورة :

إن الصّورةَ عنصرٌ مهمٌّ من عناصرِ الأسلوبِ ، و ليست الشكلَ الذي يُقابلُ المضمون ، فقد يخلو منها و قد يحتوي عليها [2]. و لما كانت الصورةُ جزءاً من مبنى القصيدةِ ، قامت الضّرورةُ لدراستها[3] ؛ فهي « ليست من قبيل "الزينة " الطارئة على المعنى الأصلي »[4] ، بل إنها « الجوهرُ الثابتُ و الدّائمُ في الشعر .»[5] و الصورةُ الفنيةُ ترمي إلى التّعبيرِ عمّا يتعذَّرُ التّعبيرُ عنه ، و الكشفِ عمّا يتعذّرُ معرفتُه[6]. فهي التي تُعطي الشّعرَ القدرةَ على الإيحاءِ و التأثير[7] .

و يؤكّدُ الدارسون المحدثون على أهميّةِ دراسةِ الصورةِ الكليّةِ ؛ لأنها « قد تُعينُ على كشْفِ معنىً أعمقَ من المعنى الظّاهريِّ للقصيدةِ ... فالاتّجاه إلى دراسةِ الصورةِ يعني الاتّجاهَ إلى روح الشّعر.»[8]

و قد خصصنا هذا الفصلَ لبحث " السِّماتِ الأسلوبيةِ في البنيةِ الفنيّةِ " في مرثيةِ مالكٍ بنِ الرّيبِ ، و ندرسها في مبحثين . أما الأوّل فندرس فيه " أنماطَ التشكيلِ البلاغيِّ للصورة الجزئيّة "، في ثلاثةِ مطالبَ ، يدرس الأول : " السّماتِ الأسلوبيةَ في الصورِ المبنيّةِ على علاقةِ التّشابه "، و يدرس الثاني : " السّماتِ الأسلوبيةَ في الصورِ المبنيةِ على علاقةِ التّداعي " ، أما الثالثُ ، فيتناول " السّماتِ الأسلوبيةَ في الصورةِ الحقيقيّة ".

أما المبحث الثاني فيدرس : " الصّورةَ الكلية : عناصرها ، و خصائصها و وظائفها "، في مطلبين ، يتطرق الأول إلى "عناصر الصورةِ الكلية " ، و يدرس الثاني :" خصائص الصورةِ الفنيّة و وظائفها ".

---

[1] – النقد الأدبي الحديث ، ص 444.

[2] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص22.

[3] – فن الشعر ، 239.

[4] – الصورة الفنية ، ص 383.

[5] – نفسه ، ص 7.

[6] – دليل الدراسات الأسلوبية ، ص79.

[7] – دراسات في النص الأدبي (العصر الحديث) ، ص 11.

[8] – فن الشعر ، 238.



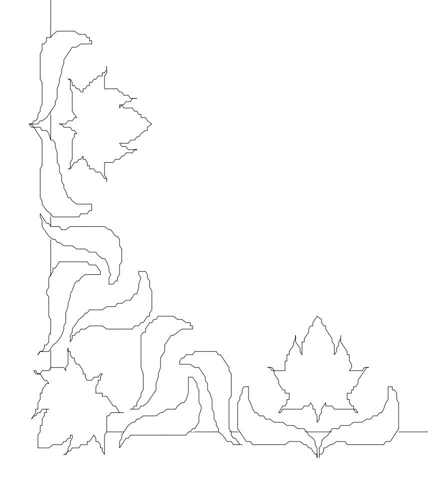
المبْحَثُ الأَوَّل

أنماطُ التّشكيلِ البلاغيِّ للصورةِ(الجزئية).

* السّماتُ الأسلوبيةُ في الصّورِ المبنيّةِ على علاقةِ التشابه .

** السّماتُ الأسلوبيةُ في الصورِ المبنيّةِ على علاقةِ التَّداعي.

*** السّماتُ الأسلوبيةُ في الصورةِ الحقيقيّة.





السّمَاتُ الأُسلوبيةُ في الصّورِ المبنيّةِ على علاَقةِ التّشَابُه.

* التشبيه .

** الاستعارة .

عـالج البلاغيـون المتـأخّرون مـن أتبـاع السّكّاكي التّشبيهَ و الاستعارةَ ، و الكنايـةَ ، والمجـازَ في قسمٍ واحدٍ هو " علم البيان "، قاصدين بذلك أنّ كلَّ هذه الأنواعِ البلاغيّةِ للصّورةِ ، إنّما هي طرائقُ خاصّةٌ في التّعبيرِ ، تُكسِبُ المعاني فضلَ إيضاحٍ ، أو بيانٍ[1]. و قد عرَّف الخطيبُ القزوينيُّ علمَ البيانِ بأنه « علمٌ يُعرَفُ به إيرادُ المعنى الواحدِ بطُرقٍ مختلفةٍ في وضوحِ الدّلالةِ عليه ، و دلالة اللّفظِ إمّا على ما وُضِع له ، أو على غيرِه .»[2]

إنّ الصورةَ بكونِها أنواعاً بلاغيّةً ، هي بمثابةِ انتقالٍ في الدّلالةِ ، أو تجوُّز فيها [3]. و إذا ما نحن تفحصـنا العلاقـاتِ الرّئيسـةَ في الصّـورِ البلاغيّـةِ ، وجـدناها لا تخـرجُ عـن علاقتـين اثنتـين : علاقـات التشابه ، و علاقات التّداعي .

فعلاقاتُ التّشابه تشملُ التشبيهَ ، و الاستعارة . أمّا علاقاتُ التّداعي فيدخلُ تحتها الكنايةُ ، و المجازُ المرسَلُ و المجازُ العقليُّ [4].

و تختلفُ علاقةُ التشابه عن علاقةِ التّداعي في كون الأولى تمثّلُ « نظاما معيّنا مُستقلا عن الآخـر ، و إن هـو شـبيهه ، بينمـا ينتمـي كـلٌّ مـن الطّـرفين في علاقـات التّـداعي إلى نظـامٍ واحـد.»[5] فـالأولى تنبـني على التّقريـب بـين نظـامينِ مستقلينِ متشـابهين ، بينمـا تقـوم الثانيـةُ على التقريـب بـين صورتين مختلفتين ، و لكنهما من نظام واحد[6].

ولا بدّ أن نشير من البدايةِ إلى أننا سندرسُ الصورةَ البلاغيّة مراعين المعنى الذي أراده الشاعر ، و ليس بتطبيق تعريفِ علماءِ البلاغةِ حرفيّاً ؛لأن ذلك قد يُفقِد الصورةَ دلالتَها وتأثيرَها ، بل قد يُفقدها رونقَها و جمالها أيضا . فلو أخذنا قولَ الشاعرِ :" غالت خراسانُ هامتي " على أنه استعارةٌ مكنيّةٌ ، لـذهب مـا في هـذه الصورةِ مـن دلالـةٍ و تـأثيرٍ ، و رونـقٍ و جمـال ؛ فالشـاعرُ لم يقصـد تشـبيهَ خُراسـانَ بالإنسـان ، فحـذف المشبه بـه و أبقـى علـى مـا يـدلُّ عليـه ، بـل أراد نسـبةَ الفعـلِ إلى (خراسان) التي لم تقم به فعلا ؛ فهي إذن مجاز عقلي .

---

[1] – الصورة الفنية ، ص333.

[2] – الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 201.

[3] – الصورة الفنية ، ص 10.

[4] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص141. و الصورة الفنيّة ، ص10.

[5] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص142.

[6] – نفسه ، ص 142

1 . التشبيه :

يقوم التشبيهُ على ربطِ علاقةٍ بين شيئين اشتركا في صفةٍ ، أو أكثر، بواسطةِ أداة [1] . و قد جاء في كلامِ العربِ بغير أداة[2].و لا تنبني تلك العلاقةُ بين طرفي التشبيهِ على التّطابُقِ ، و إنّما على المقاربة؛ لأنه لو طابقَ المشبهُ المشبّهَ به من جميعِ جهاتهِ ، لكان إياه[3]،أي إنّ العلاقةَ بينهما علاقةُ مقارنةٍ لا علاقةَ اتّحادٍ و تفاعل[4].

و قد كان التشبيهُ أثيراً لدى النقاد و البلاغيين الأوائل ، و أفضلُ التشبيهِ عندهم « ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصّفات أكثرَ من انفرادِهما فيها ، حتى يُدني بهما إلى حال الاتحاد.»[5] و نظروا إلى التمثيل ـ خاصة ـ على أنه شريفُ القدر ؛ لأنه يضاعِفُ قوى المعاني في النفوس [6] و ربّما يعود هذا الاهتمامُ بالتّشبيه أكثرَ من الاستعارةِ إلى أنه كان أكثرَ شيوعا منها في العصورِ الكلاسيكيةِ التي يكون فيها الشاعرُ ـ عادة ـ أقلَّ جهدا في الخيالِ[7]. و ليست ظاهرةُ التشبيهِ وقفا على الشعرِ ، فهو « أبرزُ أنواعِ التّصويرِ اطّراداً في كلام البشريّةِ عامةً ، المسموعِ و المقروءِ على حدٍّ سواء .»[8] و قد قسّم البلاغيون التشبيهَ أقساماً ، باعتبارِ طرفيه[9]، و باعتبارِ وجهِ الشبهِ[10]، كما ناقشوا أبلغَ التّشبيهاتِ و أحسنَها ، و أردأَ التشبيهاتِ و أقبحَها [11].

---

[1] – ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 203 . و الصورة الفنية ، ص 172.

[2] – كتاب الصناعتين ، ص 261.

[3] – العمدة ، ص 241.

[4] – عبد الفتاح لاشين : الخصومات البلاغية و النقدية في صنعة أبي تمام ، دار المعارف ، القاهرة ، 1982 ، ص 98. و الصورة الفنية ، ص 172 ، و ص 174.

[5] – نقد الشعر ، ص 124.

[6] – الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 203.

[7] – الصورة الفنية ، ص199.

[8] خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص142.

[9] – ينظر : عيار الشعر ، ص 25 . و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص207.

[10] – ينظر : كتاب الصناعتين ، ص 267 – 270. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 234 – 236.

[11] – يُراجَع : كتاب الصناعتين ، ص 262 – 264 و ص 280.

1.1. التشبيه في القصيدة :وُظِّفَ التشبيهُ في هذه المرثيّةِ **أربعَ(4) مرّاتٍ** ، بنسبة: 05,63% من مجموعِ الصورِ البلاغيةِ البالغِ إحدى و سبعين(71) صورةً بلاغية :

36-فيا ليْتَ شعري، هل تغيّرَتِ الرّحى، **رحى الحْرب** ، أو **أضْحت بفَلج كما هيا**.

41-ويا لَيْتَ شعري هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ، **كما كُنْتُ لَوْ عَالوا نَعِيَّكِ باكيا**.

43-تَرَيْ جَدَثاً قد جَرّتِ الرّيحُ فوقَه **غُباراً كلونِ القسْطَلانيّ هَابيا**.

ففي البيت السادسِ و الثلاثين تشبيهان ، الأول في " رحى الحرب " و الثاني في " أضحت بفلجٍ كما هي ". و الأولُ منهما " رحى الحرب " تشبيه بليغ ، من بابِ إضافةِ المشبَّهِ إلى المشبهِ به ، فقد شبّهَ الحربَ بالرّحى ، و حذف الأداةَ و وجهَ الشبه ، فالرّحى تطحنُ الحبوبَ ، والحربُ تطحنُ الناس .و هذا التشبيهُ عند البلاغيين يُخرِجُ ما ليس له قوّةٌ في الصّفةِ إلى ما له قوّةٌ فيها [1]. فصفةُ الطّحنِ في الرّحى أقوى و أوضحُ منها في الحرب.

و هو تشبيهٌ مستَهلكٌ لا ابتكارَ فيه، انتزعته العربُ من بيئتِها ، وما أحاطت به معرفتها [2].

قال زهيرٌ بن أبي سلمى: [من الطويل]

فَتَعرُكُكم عَرَكَ الرَحى بِثِفالِها وَتَلقَحْ كِشافاً ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتئِمِ [3]

و في البيت نفسِه تشبيهٌ آخَرُ في" أضحت بفلْجٍ كما هي" . و الحقيقةُ و إن كان في هذا التعبير أداةُ التشبيه ، إلاّ أنّنا لا نكادُ نلمسُ أثراً للخيالِ فيه ، فقد جاء باهتا ، و كلُّ ما يُفيده هو السؤالُ إذا ما كانت الحربُ قد تغيّرت أم بقيت على حالها ؟ و ما أجدرَ مثلَ هذا التّعبير ألاّ يُسمّى تشبيها !

التشبيهُ الثالثُ في البيت الحادي و الأربعين :

41-ويا لَيْتَ شعري هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ، **كما كُنْتُ لَوْ عَالوا نَعِيَّكِ باكيا؟**

مضمون هذا البيتِ هو التساؤلُ عن كيفيّةِ بكاءِ أمه عليه ، فهل ستبكيه مثلما كان سيَبْكيها ، لو بلَغَه نَعيُها ؟ صحيحٌ إنّ هذا التشبيهَ يكشف عن تطلُّعِ الشاعرِ إلى معرفةِ درجةِ حُزنِ أمه عليه ، ولكنه مع ذلك لا يُقدِّمُ لنا معرفةً جديدة .

[1] - كتاب الصناعتين ، ص 264.

[2] - عيار الشعر ، ص 15.

[3] - شرح المعلّقات السبع ، ص148.

أمّا رابعُ تشبيهاتِ القصيدةِ ، فقد جاء في البيتِ الثالثِ و الأربعين :

43-تَرَىْ جَدَثاً قد جَرّتِ الرّيحُ فوقَه **غُباراً كلونِ القسْطَلانيّ هَابِيا.**

فقد شبّه الغبارَ بحُمْرةِ الشّفَق [1]، و هو تشبيهٌ وقع من ناحيةِ اللّون ، فالعلاقةُ بين الغبار و الشّفقِ هي اشتراكهما في اللّون الأحمر . و هذا التّشبيه لا يكشف لنا عن شعورٍ ، أو إحساسٍ معيّن يحسُّ به الشاعرُ ، و لا قرّبَ معنىً بعيداً ، أو وضّح غامضا .

و إذا كان علماءُ البلاغةِ .كما أسلفنا . قد اهتموا بالتشبيهِ و عظمةِ قدرهِ ؛ ذلك أنّه يُخرجُ الخفِيَّ ممّا لم تألفه النفسُ إلى ما ألِفته[2] ، و يُقرِّبُ المشبَّهَ من فهمِ السامعِ[3] ، فإن التشبيهاتِ في هذه القصيدةِ لم تُحقِّق أيًّا من تلك الوظائف . إذا ما استثنينا "كما كنتُ لو عالوا نعيك باكيا " ، حيث يكشف عن تطلُّعِ الشاعرِ إلى معرفةِ درجةِ حُزنِ أمه عليه . فهي تظهرُ كأنّ الشاعرَ لم يقصد بها التّشبيهَ أصلاً .

و أخيرا نخلص إلى تسجيل الملاحظاتِ الآتية :

الأولى : ندرةُ ظاهرةِ التّشبيهِ في هذهِ القصيدةِ ، على الرّغم من شيوعها في العصور الكلاسيكية . و يمكن أن تُعدّ تلك النّدرةُ سمةً أسلوبيّةً في هذه المرثيةِ ، بوصفها خروجا عن النّمطِ المألوفِ في عصرِ الشاعر[4].

و الثانية :استعمال أداةٍ واحدةٍ ، و هي " الكاف ".

و الثالثةُ تتمثّل في أنّ التشبيهاتِ الأربعةَ لم توظَّف كأداةٍ للكشفِ عن معنىً خفيٍّ ، و لا كوسيلةٍ للكشف عن نفسيّةِ الشاعرِ ، و عواطفه .

أمّا الرابعةُ ، فتظهرُ في مواقع تلك التّشبيهاتِ ، فقد وردت في النّصف الثاني من القصيدةِ ، من البيت السّادسِ و الثلاثين إلى البيتِ الثالثِ و الأربعين ، أي في مجالٍ لا يتعدّى ثمانيةَ أبيات .

---

[1] – لسان العرب ، مادة " قسطل" ، ج11، ص558

[2] – الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 205.

[3] – العمدة، ص 244.

[4] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 11.

2 . الاستعارة :

الاستعارةُ في عُرفِ البلاغيين من المجازِ اللّغويِّ [1]. و المجازُ ضدُّ الحقيقةِ . و« الحقيقةُ : الكلمةُ المستعملةُ فيما وُضِعت له في اصطلاحٍ به التّخاطب.»[2] أمّا المجازُ ، فهو العدول باللّفظ « عمّا يوجبه أصلُ اللّغةِ ، على معنى أنّهم جازوا به موضعَه الأصليَّ ، أو جازَ هو مكانَه الذي وُضِعَ فيه أوّلا .»[3]

و يرى المحدثون . و منهم إبراهيم أنيس . أنّ « الحقيقة لا تعدو أن تكونَ استعمالاً شائعا مألوفا للفظِ من الألفاظِ ، و ليس المجازُ إلاّ انحرافاً عن ذلك المألوفِ الشّائعِ ، و شروطُه أن يُثيرَ في ذهنِ السّامعِ أو القارئِ دهشةً ، أو غرابةً ، أو طرافة .»[4]

و يرى بعضُ الباحثين أن « كلّ تعبيرٍ نستعمله . فيما عدا شيئا قليلا ممعنا في البدائية . يُعتبَرُ استعارة .»[5] فما هو حقيقةٌ اليوم قد كان مجازا يوما ما . « فالمجازُ القديمُ مصيره إلى الحقيقة، و الحقيقةُ القديمةُ قد يكون مصيرُها إلى الزوالِ و الاندثار .»[6]

و للاستخدامِ الحقيقيِّ للّفظِ شروطُه ، كما أنّ للاستعمالِ المجازيِّ شروطَه ، فقاعدةُ الأوّلِ أن يُستَخدَمَ اللفظُ فيما وُضِع له بدقّة ، أي أن يكون ذا وظيفةٍ إشاريّةٍ محضة .أمّا الثاني ، فيوجِبُ على « الشاعر أن يجعل الانتقالَ بين الدّلالاتِ و المعاني ظاهرا واضحا يفهمه السّامعُ بسهولة عن طريقِ القرينةِ المحدّدة.»[7]

و يُميّز البلاغيون بين ضربين من المجاز:مجازٌ من طريقِ اللّغة ، و مجازٌ من طريق المعنى والمعقول[8].

---

[1] – نلاحظ غموض مفهوم الاستعارة عند بعض المتقدمين ، فابن فارس يطلق مصطلح "الإعارة " على ما يُعرف بالاستعارة، و يطلق مصطلح " الاستعارة " على ما يُعرف بالكناية ، ينظر : الصاحبي في فقه اللغة ، ص 197 -198 ، و ص 155-156. أما أبو هلال ، فإن مصطلح الاستعارة عنده يشمل الاستعارة و الكناية ، و يتضح ذلك من الشواهد التي ساقها في الموضوع . ينظر :كتاب الصناعتين ، ص 295.

[2] – ينظر : البديع ، ص 2 . ومفتاح العلوم ، ص153. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص250.

[3] – أسرار البلاغة ، ص 221. و ينظر : مفتاح العلوم ، ص 153. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 253.

[4] – دلالة الألفاظ ، ص 129.

[5] – الصورة الأدبية ، ص 129.

[6] – دلالة الألفاظ ، ص 131.

[7] – الصورة الفنية ، ص213.

[8] – أسرار البلاغة ، ص 226.

و المجازُ اللغويُّ مختصٌّ باللفظِ ، أمّا المجازُ العقليُّ ، فهو مختصٌّ بالجملةِ من الكلام[1].

و المجازُ اللّغويُّ إمّا استعارةٌ ، و إمّا مجازٌ مرسَل . و في الاستعارة يتمّ « نقلُ العبارةِ عن موضع استعمالها في أصل اللغةِ إلى غيره لغَرض .»[2] و تقوم العلاقةُ فيها على التّشبيهِ بين المستعار له ، والمستعارِ منه[3].

و قد كان للشيخ " عبد القاهر الجرجاني " الفضلُ الكبيرُ في الكشفِ عن حقيقةِ الاستعارة ؛ فقد كان البلاغيون قبله يؤثِرون التّشبيهَ عليها ، فقدامةُ بنُ جعفر أشار إليها بشيءٍ من الاستهجان بكونها من عيوبِ اللفظِ في حديثه عن المعاظلة ، « ... و ما أعرف ذلك إلا فاحشَ الاستعارة.»[4] أمّا ابنُ طباطبا العلوي ، فلم يذكرها لا بخيرٍ ، و لا بشرّ . و قد ميّز الشيخُ عبدُ القاهرِ بين نوعين من الاستعارةِ : الاستعارةُ المفيدة ، و الاستعارةُ غيرُ المفيدة . و يقصِد بغيرِ المفيدةِ التي لا تنطوي على جمال فنيّ ، كوضعِ أسماء كثيرةٍ لعضو واحد باختلافِ أجناسِ الحيوان ، مثل : المِشْفر للبعير ، و الشَّفة للإنسان . أما المفيدة ، فهي تلك التي تفيدُ معنىً ما كان ليحصلَ لولاها ، و جملةُ تلك الفائدةِ التشبيه[5]. و يرى أنّ الثانيةَ هي الجديرةُ بالاعتناء[6].

كما يرجع إليه (الشيخ عبد القاهر) الفضلُ في تمييزِ الاستعارةِ التصريحيّة من الاستعارةِ المكنيّة « إذا رجعتَ في القسم الأول إلى التّشبيه الذي هو المغزى من كلّ استعارةٍ تفيد ، وجدته يأتيك عفواً... و إن رُمته في القسم الثاني ، وجدته لا يواتيك تلك المواتاةِ ... و إنّما يتراءى لك التّشبيهُ بعد أن تخرِقَ إليه ستراً و تُعمِلَ تأمُّلا و فكرا .»[7]

و قد بالغ البلاغيون المتأخرون في تقسيم الاستعارةِ أقساما ، ناظرين إليها من زوايا عِدّة : من زاويةِ المستعار ، و من زاويةِ المتعلّقاتِ بطرفي الاستعارةِ ، و من زاويةِ اللّفظِ الذي جرت فيه الاستعارة .

---

[1] - أسرار البلاغة ، ص 227.
[2] - كتاب الصناعتين ، ص 295.
[3] - ينظر : أسرار البلاغة ،ص 17. و الإيضاح في علوم البلاغة ص 254.
[4] - نقد الشعر ، ص 174.
[5] - أسرار البلاغة ، ص 23 – 24.
[6] - نفسه ، ص 30.
[7] - نفسه ، ص 32.

فمن زاويةِ المستعار ، قسّموها إلى تصريحيّةٍ ، و مكنيّة .

أما من زاويةِ المتعلِّقات بطرفي الاستعارةِ ، فقد قسّموها إلى : مُطلَقة ، و مجرّدة ، و مُرشّحة .

أما من زاويةِ اللّفظِ الذي جرت فيه الاستعارة ، فقسّموها إلى أصلية(إذا كان اللفظ جامدا)، و تبعيّة (إذا كان اللفظُ مشتقا).[1]

و زادوا بأن قسّموها باعتبار الطرفين ، و باعتبار الجامع ، و باعتبارِ الطرفين و الجامع .[2]

فباعتبار الطرفين قسموها إلى : عنادية ، و وفاقية .

و باعتبار الجامِع (الوجه الذي يُقصَد إشراكُ الطرفين فيه) قسموها إلى: داخل و خارج ، و عاميّة و خاصيّة .

و قسّموها باعتبار الطرفين و الجامع إلى : استعارةِ محسوسٍ لمحسوس بوجه حسّي ، و استعارةِ محسوس لمحسوس بوجه عقليّ ، و استعارةِ محسوس لمحسوس و الجامعُ بعضه حسّيٌّ و بعضه عقليٌّ ،واستعارة معقولٍ لمعقول ، و استعارة محسوسٍ لمعقول ، و استعارة معقول لمعقول .

و نحن في بحثنا هذا لن نهتمّ بتلك التّفريعاتِ ؛ لأنّها لا تفيدنا شيئاً في دراستنا ، و سنكتفي بالنظرِ إلى الاستعارةِ من حيثُ كونُها تصريحيّةً ، أو مكنيّةً ، و نركّزُ اهتمامَنا على وظيفتِها الأسلوبيّةِ في النصّ الشعري .

2 . 1 . القيمة الأسلوبية للاستعارة :

ذكرنا أن الشيخَ عبد القاهر كان أولَ من دلَّ على قيمةِ الاستعارةِ ،بعد أن كانت لا تَلقى القَبولَ الحسنَ عند البلاغيين و النّقادِ الأوائل ، و قد بيّن قيمتها في قوله : « ومن خصائصها التي تُذكر بها ، و هي عنوانُ مناقبها : أنّها تُعطيك الكثيرَ من المعاني باليسيرِ من اللّفظِ ؛ حتى تُخرِجَ من الصّدَفةِ الواحدةِ عدّةً من الدُّرر ، و تجني من الغصن الواحدِ أنواعاً من الثّمر.»[3]

---

[1] – ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ، من ص 270 إلى ص 289. أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع) ، دار القلم ، بيروت، (د ط) ، (د ت) ، من ص 249 إلى ص 258. و خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 162.

[2] – ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ، من ص 270 إلى ص 278 . و علوم البلاغة ، من ص 245 إلى ص 249.

[3] – أسرار البلاغة ، ص30.

و قد عدّها البلاغيون . و هي ضربٌ من المجازِ . أبلغَ من الحقيقة [1] ، وهي أفضل المجازِ ، و ليس في حِلْي الشعر أعجبُ منها [2]، إلاّ أن منهم من تنبّه إلى خطورةِ هذا الحكمِ العام ، فردّ فضلها إلى ما تتضمّنه من فائدة .« ولولا الاستعارةُ المصيبةُ تتضمّن ما لا تتضمّنه الحقيقةُ من زيادة فائدةٍ، لكانت الحقيقةُ أولى منها استعمالا .»[3]وما انتُقد أبو تمام إلا بسببِ إسرافه في استعمال الاستعارةِ [4].

و إذا كان البلاغيون يعدّون كلاًّ من التشبيه و الاستعارةِ صورةً بيانيّةً ، و أنّهما جميعا يُخرجان الأغمضَ إلى الأوضح[5] ، فإنهم فضّلوا الاستعارةَ على التشبيه ؛ ذلك أنها في نظرهم « تمثّلُ مرحلةَ النّضوجِ الفكريِّ ، و الدّقةِ الفنيّةِ ، و قوّةِ التصوير و بُعدِ الخيال .»[6] و الحقيقةُ أننا نجدُ النّظرةَ نفسَها عند المحدثين [7]. و مردُّ تلك النظرةِ إلى كون التشبيه يوقِع الائتلافَ بين الطّرفين و لا يوقِع الاتّحاد ، بينما تُلغي الاستعارةُ الحدودَ بينهما [8] ؛ و بذلك فإننا نواجه في التشبيهِ طرفين مجتمعيْنِ ، بينما نكون في الاستعارة أمام طرفٍ واحدٍ حلّ محلَّ الآخرِ بسببٍ من التشابه [9]. و لعلّه لا يخفى علينا ما في هذا التفضيلِ المطلقِ للاستعارةِ على التشبيه من تعسّفٍ ؛ فلو كانت الاستعارةُ أبلغَ من التشبيه ، لما جاء منه شيءٌ في كتابِ الله ، و لا في كلامِ بُلغاءِ العربِ ، شعرِه و نثرِه . فلا ينبغي إذن النظرُ إلى القضيّةِ من هذه الزاوية ، بل من الأجدى النظرُ إليها من زاويةِ الوظيفةِ . قال الشيخُ عبدُ القاهر :« ليس ذلك ؛ لأن الواحدَ من هذه الأمورِ يفيد زيادةً في المعنى نفسِه لا يفيدها خلافُه ، بل لأنه يفيد تأكيداً لإثباتِ المعنى لا يفيده خلافُه . »[10] و يقول في موضع آخر : « واعلم أن من شأن الاستعارةِ أنك كلما زدت إرادتَك التشبيهَ إخفاءاً ازدادت الاستعارةُ حسنا . حتى إنك تراها

[1] – العمدة ، ص 223. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 310.

[2] – العمدة ، ص 225.

[3] – كتاب الصناعتين ، ص 295. و ينظر : دلائل الإعجاز ، ص 82.

[4] – ينظر : كتاب الصناعتين ، ص 334 . و ص 337.

[5] – العمدة ، ص 242.

[6] – حسين الحاج حسن : أدب العرب في عصر الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1984 ، ص 79.

[7] – ينظر مثلا: الصورة الأدبية ، ص 47. و الصورة الفنية ، ص 167. و خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 162.

[8] – الخصومات البلاغية و النقدية في صنعة أبي تمام ، ص 97.

[9] – الصورة الفنيّة ، ص 176 ، و ص 176.

[10] – دلائل الإعجاز ، ص 400 – 401.

أغربَ ما تكون إذا كان الكلامُ قد أُلِّف تأليفاً ، إن أردت أن تُفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفسُ ، ويلفظه السمع.»[1]

و من هذين النصين يبدو لنا أن عبد القاهر يرى أن وظيفةَ التشبيهِ غيرُ وظيفةِ الاستعارة ، إلاّ أنه يحصرُها في تأكيد المعنى ، بيدَ أن وظيفةَ الاستعارةِ تكمن في أنّها تُفيدُ معنًى جديداً ؛ إذ فيها « يفقد [كلُّ طرَفٍ] شيئا من معناه الأصليِّ ، و يكتسبُ معنى جديداً نتيجةً لتفاعله مع الطّرَفِ الآخرِ داخلَ سياقِ الاستعارةِ الذي يتفاعلُ بدورهِ مع السياقِ الكاملِ للعملِ الشّعريِّ أو الأدبيّ.»[2]

إن الاستعارةَ وسيلةٌ قويّةٌ من وسائلِ اختراعِ الصّورِ ، و ابتداعِها من جزئياتٍ متنافرة [3]، و لا يمكن النظرُ إليها على أنّها عنصرٌ إضافيٌّ من باب الزُّخرف [4] . فـ« الاستعارةُ البليغةُ في الشعرِ تحرِّكُ مشاعرَنا ، و تُثيرُ عواطفَنا ، بحيث إنه يستحيلُ التعبيرُ عن هذهِ الاستعارةِ بطريقةٍ عقلانيّةٍ و منطقيّةٍ بحتة . و هي تثير عواطفَنا ؛ لأنّها تحرّكُ أو توقظ فينا شيئا ما في أعماقِ أعماقِ كيانِنا يجب تسميَتُه روحانيا.»[5] و حتّى تحرّك فينا الاستعارةُ ذلك الشيءَ الرّوحانيَّ ، لا بدّ أن تكونَ حيّةً تأتي بطلب من المقام ، بحيث لا يمكن أن يحلَّ محلَّها غيرُها [6]. فمن الاستعاراتِ ما هو عاميٌّ مبتذَل ، و ما هو خاصّيٌّ نادر[7] .

و يميِّز النقدُ الحديثُ بين الاستعارةِ الميّتةِ التي تملأ اللغةَ ، و يزدحِم بها الحديثُ العاديُّ ، وتكاد تختفي في ثنايا الكلامِ دون أن يكون لها أيُّ تأثيرٍ أو فاعليّة ، و الاستعارةِ الحيّةِ النّابضةِ التي لها فاعليّةٌ و تأثير.[8]

---

[1] – دلائل الإعجاز، ص 402.

[2] – الصورة الفنية ، ص 226.

[3] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 167.

[4] – الصورة الأدبية ، ص 147 . و الصورة الفنية ، ص 383 ، و الصورة في الشعر العربي ، ص 24.

[5] – دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 66.

[6] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 168.

[7] – دلائل الإعجاز ، ص 85.

[8] – الصورة الفنية ، ص 247.

2 . 2 . الاستعارة في القصيدة :

و قد وُظّفت الاستعارةُ في هذه المرثيّةِ أربعَ عشْرةَ (14)مرّةً .وهذا الجدول يحدد مواضعَها ، ويبين نوعَها :

البيت	الاستعارة	نوعها
2	فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركبُ عَرضَهُ .	مكنية.
2	ليتَ الغَضَا مَاشى الركاب .	مكنية.
4	بِعتُ الضّلالةَ بالهُدى .	مكنية.
5	دَعاني الهَوَى .	مكنية.
6	أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ .	مكنية.
7	كُنْتُ عن بابَيْ خراسان .	مكنية.
11	الهَوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَهُ .	مكنية.
12	السَيْف والرّمح الرُّدَينيّ باكيا .	مكنية.
16	تَرَاءَتْ عِنْدَ مَرْوٍ مَنيّتي .	مكنية.
18	دنا المَوْتُ.	مكنية.
20	استُلّ روحي .	مكنية.
29	أسمِعا بها الوَحْشَ.	مكنية.
36	هل تغيّرَتِ الرّحى ؟	تصريحية.
44	رَهِينة أَحْجَارٍ.	مكنية.
المجموع	**14**.	

المكنية	**التصريحية**
13	**01**

و نلاحظ هيمنةَ الاستعارةِ المكنيّة ، حيث بلغت ثلاثَ عشْرةَ (13) استعارةً ، أي ما يشكِّل نسبةَ:92,85% من مجموعِ الاستعارات ، بينما لا نعثر إلاّ على استعارة تصريحيّةٍ واحدةٍ، أي ما نسبته :07,14 % من مجموعِ الاستعارات .

و« تتميّزُ الاستعارةُ المكنيةُ بدرجةٍ أوغلَ في العمق ، مرجعه إلى خفاءِ المستعار و حلولِ بعضِ مُلائماته محلَّه ، مما يفرض على المتقبِّلِ تخطّي مرحلةٍ إضافيّةٍ في العمليّةِ الذهنيّةِ التي يكتشف إثْرَها حقيقةَ الصورة .»[1]

و نرى أنّ من الضروريّ الوقوفَ عند استعارتين حيّتين كان لهما تأثيرٌ و فاعليّة : أولاهما : تلك الواردةُ في البيتِ السادس :

6–أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ، تَقَنّعْتُ مِنْهَا، أن أُلامَ، ردائيا

في هذا البيت استعارةٌ مكنيّةٌ مزدوَجة ، فقد شبه الهوى بالإنسانِ الذي يتكلّمُ و ينادي ، كما شبه الزّفرةَ بالكلامِ الذي يُجابُ به .

و تكمن حيويةُ هذه الاستعارةِ في أنّها « تعمل على المحورِ الاستبداليِّ ، و هي تأتي غريبةً عن المنظومةِ الدّلالية للجملة .»[2] فنحن نتوقّع كلماتٍ يُجيبُ بها الشاعرُ الهوى ، فإذا به يجيبه " بزفرة " تصّعَّد من أعماقه .

و كلمةُ "زفرة " هي التي منحت هذه الاستعارةَ هذا الخصْب . و دورُها لا يتوقّف عند حدِّ وصفِ الواقع المشاهَد ، و إنّما يتعدّاه إلى وصفِ أعماقِ الشاعرِ ، و ما ينطبِع في نفسه من حنينٍ مبرِّحٍ للأحبّةِ و الوطن [3].

أمّا ثانيتُهما فقد جاءت في البيتِ الثاني عشر :

12– تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ ، فلمْ أَجِدْ سِوَى **السَيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ باكيا**.

و هي أيضا استعارةٌ مكنية ، شُبّه فيها السيفُ و الرّمحُ بالإنسان الباكي . إنّها استعارةٌ تنبض بالحياةِ ؛ فقد بعثت الحياةَ في الجماد ، و خلعت على السيفِ و الرّمحِ مشاعرَ و عواطِفَ ، ودموعًا تُذرف.

---

[1] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 166.

[2] – النظرية الألسنية ، ص 80.

[3] – ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 201.

و لفظةُ : " باكيا " هي التي جعلت هذه الاستعارةَ نابضةً بالحياةِ ، و هي في الوقت ذاتِه اكتسبت قوّةً لم يكن لنا بها عهدٌ قريب [1] . و في هذه الصورة تفقدُ لفظتا " السيف و الرّمح " جزءًا من دلالتهما على الشيءِ الجامدِ (آلة الحرب) ، و يفقد المشبه به (الإنسان) جزءًا من دلالته ؛ لتنشأ صورةٌ جديدةٌ كلَّ الجِدّةِ لا وجودَ لها في الواقع ، و إنّما هي موجودةٌ في خيالِ الشاعرِ المترجِم لما يشعرُ به تجاهَ رمحِه و سيفِه .

إنّ هذه الصّورةَ تتجاوزُ حدودَ التعبير عن الغربةِ و الوَحدة ، إلى الكشفِ عن العلاقةِ الطويلةِ الحميمةِ بين السيفِ و الرمح و بين الشاعر ، فقد كانا رفيقيه ، و هو قاطِعُ طريقٍ ، و هما رفيقاه غازيا في سبيلِ الله ، فطولُ تلك الصُّحبةِ و حميميّتها جعلتهما ينتحبان لفقد صاحبِهما الذي رافقاه زمنا طويلا ، فقد يعلوهما الصّدأُ بعد موتِه ، و قد يؤولان إلى من لا يُقدِّر قيمتَهما .

و نخلص من دراسةِ الاستعارةِ في هذه القصيدةِ إلى النتائج الآتية:

1 . قلّة الاستعارات في القصيدة ، فهي لا تتعدى نسبةَ 19,71% ، من مجموعِ الصّورِ البلاغيّة .

2 . هيمنةُ الاستعارةِ المكنية ، إذ بلغت نسبةَ 92,85% من مجموعِ الاستعارات .

3 . توظيفُ استعارتين حيّتين، أي ما يشكّلُ نسبةَ :14,28% من مجموع الاستعاراتِ ،و مع ذلك فقد كان لهما أثرٌ بالغٌ في رسمِ صورةِ الحزنِ التي تصطبغ بها القصيدة.

[1] – الصورة الأدبية ، ص 125.

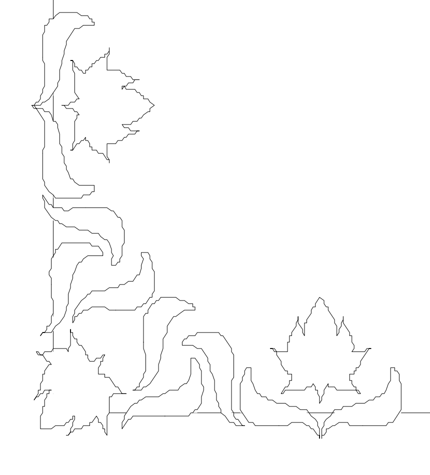


السّمَاتُ الأُسلوبيةُ في الصورِ المبنيّةِ على علاَقةِ التّداعي.

* الكنايـة.

** المجاز المرسل.

*** المجاز العقلي.



لقد حدّدنا في المطلب السابقِ العلاقاتِ الرّئيسةَ في الصورِ البلاغيّةِ بعلاقتين اثنتين : علاقة التشابه ، و علاقة التداعي . و قد درسنا كلاًّ من التشبيهِ ، و الاستعارةِ اللذين يقومان على علاقةِ التشابهِ في المطلبِ الأوّلِ ، أمّا هذا المطلبُ ، فسنخصّصه لدراسةِ الصورِ البلاغيّةِ القائمةِ على علاقاتِ التّداعي التي تشملُ كلاًّ من الكنايةِ ، و المجازِ المرسَلِ ، و المجازِ العقليِّ . و سبق أن عُرِّفت علاقةُ التّداعي بأنها تقومُ على التّقريبِ بين صورتين مختلفتين ، لكنّهما من نظامٍ واحد [1].

1 . الكناية :

لا يعدُّ البلاغيّون الكنايةَ مجازاً ؛ ذلك أنّ الكنايةَ يجوزُ فيها إرادةُ المعنى الحقيقي ، أمّا المجازُ فلا يجوز فيه ذلك[2] .

و قد أطلق ابن رشيقٍ على ما يُعرَفُ بالكنايةِ عند البلاغيين مصطلحَ " الإشارة " ، و جعل " الكنايةَ و التمثيلَ " نوعا من أنواعِ الإشارة [3].

أما الشيخُ عبد القاهر الجرجاني فقد عرّفها بقوله : « و المرادُ بالكنايةِ ههنا أن يُريدَ المتكلّم إثباتَ معنىً من المعاني ، فلا يذكره باللّفظِ الموضوعِ له في اللّغةِ ، و لكن يجيءُ إلى معنى هو تاليه وردِفُه في الوُجودِ فيومئ به إليه ، و يجعله دليلا عليه .»[4] و قد عرّفها قدامةُ بنُ جعفر من قبلُ التّعريفَ نفسَه ، إلاّ أنه أطلق عليها مصطلح " الإرداف "[5] . و يعرّفها السكاكي بأنها : « تركُ التصريحِ بذكرِ الشيءِ إلى ذكرِ ما يلزمه ؛ لينتقلَ من المذكور إلى المتروك .»[6]

و هي « عند المعاصرين رمزٌ ، و علامةٌ للإشارةِ إلى معنىً من بعيد .»[7]

و تنقسم الكنايةُ من حيث المرادُ بها ، أي المكنيُّ عنه ، ثلاثةَ أقسام : كنايةٌ عن صفة ، و كنايةٌ عن موصوف ، و كنايةٌ عن نسبة [8].

---

[1] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 142.
[2] – مفتاح العلوم ، ص 153. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 301.
[3] – العمدة ، ص 255 ، وص 258.
[4] – دلائل الإعجاز ، ص 79.
[5] – نقد الشعر ، ص 157.
[6] – مفتاح العلوم ، ص 170.
[7] – الصورة في شعر الأخطل الصغير ، ص 54.
[8] – الإيضاح في علوم البلاغة ، ص302.

و قد أجمع علماءُ البلاغةِ على أن الكنايةَ أبلغُ من الإفصاحِ[1]. وتتمثّلُ بلاغةُ الكنايةِ عندهم في تأكيدِ المعنى ،لا في زيادته ؛ إذ « ليس المعنى إذا قلنا: الكناية أبلغ من التصريح أنك لما كنّيت عن المعنى زدت في ذاته ، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغَ وآكد وأشدّ .»[2]

و هي « من غرائب الشعرِ ومِلحِه، وبلاغةٌ عجيبةٌ ، تدل على بُعْدِ المرمى وفرْطِ المقْدِرة ، وليس يأتي بها إلا الشاعرُ المبرِّزُ، والحاذقُ الماهرُ. وهي في كلِّ نوعٍ من الكلامِ لمحةٌ دالة ، واختصار وتلويحٌ يُعرَف مجملاً ، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظه .»[3] و لعلّ البحتريّ (ت 284هـ) كان يقصِد شيئاً من ذلك حينما قال :[من المنسرح]

وَالشِعرُ لَمحٌ تَكفي إِشارَتُهُ وَلَيسَ بِالهَذْرِ طُوِّلَت خُطَبُه[4]

1 . 1 . درجات الكناية : لما كانت الكنايةُ انتقالا في الدّلالة ،كان لا بدّ من توفرِ وسائطَ تُساعد على ربط الدال بالمدلول . و تلك الوسائطُ قد تكثر و تكون واضحةً ، و قد تقلّ و تكون غامضة . و على أساس تلك الوسائط يمكن تقسيمُ الكنايةِ درجاتٍ [5]. و ما يهمنا منها في بحثنا هذا التلويحُ ، و الإشارةُ ، و الرّمز :

1 . 1 . 1 . التلويح :كنايةٌ تتعدّد فيها الوسائلُ المساعدةُ على ربطِ الدّالِ بالمدلول ، و هو « أظهرُ أنواعِ الكنايةِ ، و أقربها مأخذا من حيث يقوم على وسائطَ كثيرةٍ واضحةٍ تربط الدّال بالمدلول ، و هذه الوسائطُ لا يصعب استعراضُها في الذهن بمجرّدِ قراءةِ لفظِ الكنايةِ .»[6]

1 . 1 . 2 . الإشارة :دالٌّ غامضٌ بصفةٍ عامة ، و هي « درجةٌ من الكنايةِ تتميّزُ بقلّةِ الوسائط ، و بالوضوح النسبي .»[7]

1 . 1 . 3 . الرّمز: و هو درجةٌ من الكنايةِ تتميّز بقلّةِ الوسائطِ ، و خفاءِ المدلول[8] .

---

[1] – دلائل الإعجاز ، ص 82 . و مفتاح العلوم ، ص 153. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص310.

[2] – دلائل الإعجاز ، ص 83 . و ينظر : العمدة ، 223. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 310.

[3] – العمدة ، ص 255.

[4] – ديوان البحتري ، ج1 ، دار صادر ، بيروت ، (د ط) ، (د ت) ، ص 234 .

[5] – ينظر : العمدة من ص256 إلى ص263 .وخصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 213 ، و ص217 ، و ص 220.

[6] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 213 . و ينظر : العمدة ، ص 258.

[7] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 217.

[8] – نفسه ، ص 220.

« و أصلُ الرّمز الكلامُ الخفيُّ الذي لا يَكادُ يُفهَم ، ثمّ استُعمل حتى صار الإشارة .»[1]
قال تعالى :﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ ﴾[2].

و سنطلق لفظَ الرّمز في هذه الدراسة « على كلِّ كنايةٍ استعملها الشاعرُ،و قامت على لفظٍ ، أو عبارةٍ الرّمزُ بها متعارَفٌ عليه ، أو مصطلَحٌ عليه .»[3]

1 . 2 . الكنايةُ في القصيدة :

لقد حفلت هذه القصيدةُ بالكناياتِ ؛ إذ أحصينا سبعاً و أربعين (47)كنايةً ، و هي بذلك تحتلُّ الرّتبةَ الأولى بين صورِ القصيدةِ ، بنسبةٍ تبلغُ :66,19 % من مجموعِ الصور البلاغيّةِ، و نسبة 52,80% من مجموعِ صورِ القصيدةِ (البلاغية و الحقيقية).

و قبل أن ندرسَ بعضَ الكناياتِ نوردُ هذا الجدول الذي يُحدّدها ، و يبيّن درجاتِها وأنواعَها :

البيت.	الكناية.	درجتها.	نوعها.	المكني عنه.
1	هَلْ أبيتَنّ ليلةً بجَنبِ **الغَضَا** ؟	رمز .	عن موصوف.	الوطن.
2	فَلَيتَ **الغَضَا**.	رمز.	عن موصوف.	الوطن.
3	**أهل الغضا**. **لَوْ دنا الغضاّ**. **الغضا** ليْسَ دانيا.	رمز. رمز . رمز.	عن موصوف. عن موصوف. عن موصوف.	الوطن. الوطن. الوطن.
8	للّه درّي.	إشارة.	عن صفة .	التحسر.
9	دَرُّ الظّباءِ السّانِحاتِ.	رمز.	عن صفة	التشاؤم.

[1] – العمدة ، 259.
[2] – آل عمران / 41.
[3] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 220.

10	دَرُّ كَبيريَّ.	تلويح.	عن موصوف	الوالدان .
11	دَرُّ الهَوَى.	إشارة.	عن صفة .	التحسر.
11	دَرُّ لَجَاجاتي. ودَرُّ انتِهائيا.	إشارة. تلويح.	عن صفة . عن صفة.	التحسر. التعجب .
13	أشقر خنذيذ.	تلويح.	عن موصوف	الحصان.
14	عَزيزٌ عَلَيْهِنَّ... **ما بيا**	تلويح.	عن موصوف .	الموت.
14	بِأَطْرَافِ السُّمَيْنَة.	تلويح.	عن صفة .	الأرض.
17	يَقِرّ بِعَيْني . أن **سهَيلٌ** بَدَا لِيا.	تلويح. رمز.	عن صفة. عن موصوف.	الراحة . الوطن.
18	إنّي مُقِيمٌ لَياليا.	تلويح.	عن صفة.	الموت .
19	قد تبيّنَ ما بِيا.	تلويح.	عن صفة .	الموت .
20	خطا...مضجعي.	تلويح.	عن موصوف .	القبر .
24 24	فقد كنتُ عطّافاً، إذا الخيلُ أدْبَرَتْ. سَريعاً لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانِيا.	تلويح. تلويح.	عن صفة . عن صفة .	الشجاعة . النّجدة .
25	قد كُنْتُ محموداً لدى الزّاد والقِرَى.	تلويح.	عن صفة .	الجود .
25	عنْ شَتْمِ إبنِ العَمّ وَالجارِ وانِيا.	تلويح.	عن صفة .	عفّة اللّسان.
26 26	في الوَغى. ثَقِيلاً على الأعداء.	تلويح. تلويح.	عن موصوف. عن صفة .	الحرب. حسن البلاء.
26	عَضْباً لسانيا.	تلويح.	عن صفة.	البلاغة.
27	طَوْراً تراني في ظِلالٍ وَمَجْمعٍ	تلويح.	عن صفة.	التنعّم.

27	طَوْراً تَراني، والعِتَاقُ رَكابيا .	تلويح.	عن صفة.	التّرحال.
28	تُخرّق أطراف الرّماح **ثيابيا**.	تلويح.	عن نسبة.	جسم الشاعر.
30	خلفتماني بقفرة.	تلويح.	عن صفة.	الموت غريبا.
31	تَقَطَّعُ أوصالي. وَتَبْلى عِظامِيَا.	تلويح. تلويح.	عن صفة. عن صفة.	الموت. الموت.
33	لا تبعد. أيْنَ **مَكانُ البُعْدِ** ...؟	تلويح. تلويح.	عن صفة. عن صفة.	الموت. الموت.
39	المتون القَياقيا.	تلويح.	عن موصوف.	الأرض.
40	**المنقيات** المهاريا.	تلويح.	عن موصوف.	النّوق.
45	فبلغن ... أن لا تلاقيا.	تلويح.	عن صفة.	الموت.
46	بلغ أخي عمران بردي و مئزري. بلغ عجوزي اليوم أن لا تدانيا.	تلويح. تلويح.	عن صفة. عن صفة .	الموت. الموت .
47	سلم على **شيخي** . بلغ كثيرا و ابن عمي و خاليا.	تلويح. تلويح.	عن موصوف. عن صفة.	الوالدان. الموت .
48	عطِّل قَلوصي .	رمز.	عن صفة.	الموت .
49	أُقَلبُ طَرْفِي فَوْقَ رَحْلي.	تلويح.	عن صفة .	إدامة النظر.
50	و بالرمل .	رمز.	عن موصوف.	الوطن.
51	**وباكِيَةٌ أُخرى** .	إشارة.	عن موصوف.	المحبوبة.
52	عهد **الرمل**. و لا **بالرمل**.	رمز. رمز.	عن موصوف. عن موصوف.	الوطن. الوطن.
المجموع	47 .			

و أهمُّ ما نُلاحظه من خلالِ هذا الجدولِ هو أن الكناياتِ عن صفة الموتِ و ما يتعلق به قد بلغت خمسَ عشرةَ (15)كنايةً ، و أن الكناياتِ عن الوطن قد بلغت تسعا(09) ، أي إنهما تمثّلان نسبةَ :51,06% من مجموعِ الكنايات ، و نسبةَ :33,80% من مجموعِ الصورِ البلاغية. ولهذه النسبةِ دلالتُها في تشكيلِ الصورةِ الكليةِ للمرثيّةِ التي تتمثّلُ في " ثنائية الموتِ و الغربة " .

و لنقم بدراسة بعضِ الكناياتِ في القصيدة:

1 . **التلويح** : منه ما جاء في البيت العاشرِ ، و البيت السابع و الأربعين :

10-وَدَرُّ **كَبيريَّ** اللّذين كِلاهُمَا عَليّ شَفيقٌ، ناصِحٌ، قد نَهانِيا

47-وَسَلّمْ على **شيخيّ** مِنيّ كِلَيْهِما ، وبلِّغ كَثيراً وابْنَ عمّي وخَاليا

فلفظتا : "كبيريّ " و " شيخيّ " في هذين البيتين كنايةٌ عن الوالدين ، و هي تلويحٌ ؛ لأنّهما كنايتان قريبتا المأخذ .

و من التلويح التكنيةُ عن الحصانِ في البيت الثالث عشر :

13-وَ**أشْقَرَ خِنْذِيذٍ** يَجُرّ عِنَانَهُ إلى الماء، لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ساقيا.

فقد ذكرَ صفتين من صفاتِ الحصانِ ، و هما الشُّقرةُ ، وهي لونُه ، كما وصفه بالفُحولةِ ، فمن معاني كلمةِ خنذيذ " الفحل " [1]. و قد عددنا الكنايةَ ههنا تلويحاً لقُربها ، فهي لا تحتاج إلى جُهدٍ كبيرٍ لفهم المقصودِ منها .

و من التلويحِ أيضاً ما جاء في البيت السابع عشر :

17-أَقُولُ لأصْحابي ارْفعوني لأنّني **يَقِرّ بِعَيْني** أن سهَيلٌ بَدَا لِيا.

فقوله :" يقرّ بعيني "كنايةٌ عن صفةِ الرّاحةِ . و ربّما يرجع قُربُ المأخذِ في هذه الكنايةِ إلى كونها من التّعبيراتِ التي أشاعَ القرآنُ جريانَها على الألسنة ، قال تعالى : ﴿ وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَزْوَاجِنَا وَذُرِّيَّاتِنَا قُرَّةَ أَعْيُنٍ وَاجْعَلْنَا لِلْمُتَّقِينَ إِمَامًا ﴾[2].

2 . **الإشارة** : و من الكنايةِ التي بلغت درجةَ الإشارةِ " **لله دري** "التي وردت في البيت الثامن ، وتكررت بحذف شبه الجملة " لله " في الأبيات : التاسع ، و العاشر ، و الحادي عشر .

---

[1] - ينظر : لسان العرب مادة : "خنذ"،ج 3 ، ص 489.

[2] - الفرقان / 74.

و لفظةُ "درٌّ " في لُغةِ العربِ تعني « اللّبن ما كان...وقالوا: لله دَرُّكَ ، أَي لله عملُك . يقال هذا لمن يُمدَح ويُتعجَّب من عمله.»[1] و الشّاعرُ لم يستعمل هذهِ العبارةَ للمدحِ و لا للتعجب ، و إنّما استعملها للتحسُّر[2]. و هو بهذا الاستِعمالِ يكونُ قد انزاح بالعبارةِ عن الاستِعمالِ الذي ألِفتِ العربُ تخصيصَها به (المدح ، و التّعجّب) ، فتحوّلت إلى إشارة .

و من الإشارةِ أيضا تلك الواردةُ في البيت الحادي و الخمسين :

51-فمِنْهُنّ أُمّي، وابْنتاها، وخالتي، **وباكِيَةٌ أُخرى** تَهِيجُ البَواكِيا.

ففي :" **باكِيَةٌ أُخرى** " إشارةٌ إلى امرأة . و لكن من هي هذه المرأةُ الباكيةُ التي تهيج البواكي ؟ هل هي زوجته ؟ أم هي ابنته ؟ أم هي امرأةٌ يحبّها و لا يريد الإفصاحَ عن اسمها ؟ أم إنها امرأةٌ تُحبه ، و هو يُقدّرُ ذلك الحبَّ ، فيشير إليها و لا يُفصح عن اسمها ؟

3. الرمز :

سبق أن عرّفنا الرّمزَ بأنه درجةٌ من الكنايةِ تتميّز بقلّةِ الوسائطِ ، و خفاءِ المدلول ، و ذكرنا أننا سنطلق لفظَ الرّمزِ على كلِّ كنايةٍ استعملها الشاعرُ ، و قامت على لفظٍ ، أو عبارةٍ الرّمزُ بها متعارَفٌ عليه ، أو مصطلَحٌ عليه .

و قد استعمل الشاعرُ بعضَ الكلماتِ استعمالا رمزيا ، فـ " الغضا " و " سهيل " و " الرّمل " استُعملت رمزا للوطن . و قد يقول قائلٌ بأن لا تعارُفَ ، و لا اصطلاحَ على أنّ هذه الكلماتِ رمزٌ للوطنِ ، كما تعارف المحدثون . مثلا . على استعمال لفظةِ " الأم "كرمزٍ للوطن . و الحقيقةُ أن لا شيءَ يحدّد الاستعمالَ الرّمزيَّ للكلمةِ ، أو العبارةِ سوى السّياقِ الذي وُظِّفت فيه . ثمَّ إن " الغضا " و " الرّمل " متلازمان ، فالغضا شجرٌ لا ينبُت إلاّ في الرّمل [3]. وكذلك "سهيلٌ " ، فهو رمزٌ للوطنِ لارتباطه به ؛ لأنه لا يُرى في خراسانَ ، و إنّما يُرى ببلده [4].

و من الرّموز :" **الظباء السانحات** " في البيت التاسعِ ، و" **عطل قلوصي** "في البيت الثامن و الأربعين ، و هما رمزان مُتعارفٌ عليهما . فـ " الظباء السانحات " رمزٌ للتشاؤمِ و

[1] – لسان العرب ، مادة : " دَرَرَ " ، ج4 ، ص279.

[2] – جمهرة أشعار العرب ، هامش3 ، ص 269.

[3] –لسان العرب ، مادة : "غضا "ج 15 ، ص 128. و خزانة الأدب ، المجلد 2 ، ص 207.

[4] - خزانة الأدب ، المجلد 2 ، ص 209.

التّطيُّرِ. فقد كانت العربُ تتطيّرُ بالسّانحِ ، و منهم من يتشاءم بالبارحِ [1] . و" تعطيل القلوص " رمزٌ أيضا مُتعارفٌ عليه عند العرب في الجاهلية ؛ ليكون دليلا على موت صاحبها.

و من خلال هذا يبدو لنا :

1. أنّ الكنايةَ قد تصدّرت الصّورَ في هذه القصيدة ، فتوظيفها بنسبةِ :66,19 % من مجموعِ الصور البلاغيّةِ ، و نسبة 52,80% من مجموعِ صورِ القصيدةِ (البلاغية و الحقيقية) يُعدُّ سمةً أسلوبيّةً في هذه المرثيّة .

2 . أنها جاءت في خدمةِ الصّورةِ الكليةِ للقصيدة (ثنائية الموت و الغربة).

2 . المجاز المرسَل :

المجازُ المرسَلُ من المجاز اللّغويِّ ، و هو مُختصٌّ باللّفظِ[2] ؛ إذ تُستعمَل فيه الكلمةُ في غيرِ ما وُضِعت له في اللّغة ، مع قرينةٍ تمنع إرادةَ المعنى الأصلي[3]، أي إنّه « أسلوبٌ من الكلامِ قوامُه الاستغناءُ عن اللّفظِ الأصليِّ ، و التّعبيرُ عن المعنى بلفظٍ يدلُّ على معنىً آخرَ في أصلِ اللُّغةِ ، و لكنّهما مُتداعيانِ مُلْتحمان .»[4]

و المجازُ المرسلُ « يعمل على المحور النظمي . و هو يعتمد على عمليةٍ ذهنيةٍ ينتقي العقلُ فيها وحدةً معيّنةً من الوحداتِ التي يتضمّنها مفهومُ الكلمة »[5]، بينما تعملُ الاستعارةُ على المحور الاستبدالي [6].

و أبرزُ ما يُميّزُ المجازَ المرسَلَ عن الاستعارةِ ، كونها مبنيّةً على علاقةٍ واحدةٍ ، هي علاقةُ التّشابُه بين طرفيها ، بينما للمجاز المرسل علاقاتٌ كثيرةٌ ؛ولذلك سمّوه " مرسلا " ، أي غيرَ مقيَّدٍ بعلاقةٍ واحدة . و من أبرز علاقاته :الجزئيّة ، و الكلّيّة ، و المسبّبيّة ، و السّببيّة ، واعتبار ما كان ، و اعتبار ما يكون ، و الحاليّة ، و المحليّة (المكانيّة) ، و الآليّة [7].

---

[1] – ينظر : لسان العرب ، مادة : "سنح "، ج2 ، ص490 . 491.

[2] – أسرار البلاغة ، ص227.

[3] – نفسه ، ص197 . و مفتاح العلوم ، ص 153.

[4] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 208.

[5] – النظرية الألسنية ، ص 80 – 81 .

[6] – نفسه ، ص 80.

[7] – ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 250 – 260.

2 . 1 . المجاز المرسل في القصيدة :

وُظِّف المجازُ المرسلُ في هذه القصيدةِ **أربعَ (4) مرّاتٍ** ، أي بنسبةِ **05,63%** من مجموعِ الصورِ البلاغيّة . و هذا الجدولُ يحدّد مواضعَه ، و علاقاتِه :

البيت	العبارة .	العلاقة .
18	يا صاحبي رحلي.	المكانية .
38	و **عين** و قد كان الظلام يجنها .	الجزئية.
42	سلمي على الريم .	المكانية .
42	أسقيت الغمام.	السببية .
المجموع	**04**	

و الموضعُ الأولُ الذي وُظِّف فيه المجازُ المرسلُ كان في البيتِ الثامنَ عشرَ ، في : " يا صاحبي رحلي " ، فقد أضاف صاحبيه إلى رحْله ، لعلاقةِ المكانيّةِ ، أي : يا صاحبيَّ في رحلي . فالرّحْلُ مصحوبٌ فيه غيرُ مصحوبٍ ، و إنّما المصحوبُ هو الشاعر . قال الزمخشري في تفسير قوله تعالى : ﴿ يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَأَرْبَابٌ مُتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ ﴾[1] « يُريد يا صاحبيَّ في السجن ، كما تقول : يا سارقَ الليلةِ ، فكما أنّ الليلةَ مسروقٌ فيها غيرُ مسروقة ، فكذلك السجنُ مصحوبٌ فيه غيرُ مصحوب ، وإنّما المصحوبُ غيرُه ، و هو يوسف عليه السلام .»[2]

و في البيت الثّامنِ و الثلاثين استُعملت لفظةُ " عين " استعمالاً مجازيا لعلاقةِ الجزئيّةِ ، و قُصد بها " بقرُ الوحش "واسِعاتِ العيون [3]، و هو استعمالٌ مألوفٌ لدى العرب . قال زهير بن أبي سلمى (ت 13ق هـ) [من الطويل]:

بِها العَينُ وَالأَرآمُ يَمشينَ خِلفَةً وَأَطلاؤُها يَنهَضنَ مِن كُلِّ مَجثَمِ [4]

و قد وُظِّف المجازُ المرسلُ في البيت الثاني و الأربعين مرتين:الأولى في: "سلّمي على الريم" ، و الثانية في : " أُسقيتِ الغمام " .

---

[1] – يوسف / 39.

[2] – الزمخشري : الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، تصحيح مصطفى حسين أحمد ، دار الكتاب العربي ، ط 3 ، 1987 ، ج 2 ، ص 471.

[3] – ينظر : شرح المعلقات السبع ، ص136.

[4] – شرح المعلقات السبع ، ص136.

فالصورةُ الأولى مجازٌ مرسلٌ علاقته المكانيّة ؛ فقد ذكر المكان " الرَّيْم " ، أي القبر ، و قصد صاحبَ القبر . أما العلاقةُ في الصورةِ الثانيةِ " أُسقيتِ الغمام " ، فهي السببيّة ؛ ذلك أنّ السُّقيا تكون بالمطر ، لا بالغمامِ المتسبِّبِ في المطر .

3 . المجاز العقلي :

إذا كان المجازُ المرسَلُ مجازاً لغويّا ؛ لأنه مختصٌّ باللفظِ ، فإن المجازَ العقليَّ مختَصٌّ بالجملة من الكلام [1]. « وحدُّه أنّ كلَّ جملةٍ أخرَجتِ الحُكمَ المفادَ بها عن موضعه من العقلِ لضربٍ من التأويل فهي مجاز .»[2] ، أي إنه إسنادُ الفعلِ ، أو ما كان في معناه إلى غيرِ المسندِ إليه الحقيقيِّ ، مع قرينةٍ مانعةٍ إرادةَ الإسنادِ الحقيقي[3]. و القرينةُ قد تكون لفظيّةً ، و قد تكون غيرَ لفظيّةٍ ، أي عقليّة،كاستحالةِ صدورِ المسندِ من المسند إليه [4]. و سُمّي عقليّا ؛ لإسنادِه إلى العقل دون الوضع[5].

و لعلّ أهمَّ وظيفةٍ يؤدّيها هذا النوعُ من المجازِ هي بعثُ الحياةِ في الجمادِ ، و تحريكُ ما عادته السّكون [6].

3 . 1 . المجاز العقلي في القصيدة :

و قد وُظِّف المجازُ العقليُّ في هذه المرثيّةِ بنسبةِ **02,81%** من مجموعِ الصورِ البلاغية . و قد ورد في **موضعين** : أولهما في البيتِ السّابع :

7- لَعَمْري لئن **غالتْ خُراسانُ هامَتي** لقد كُنْتُ عن بابَيْ خراسان نائيا.

فقد نسبَ الفعلَ لغيرِ فاعله الحقيقي ، فخراسانُ لم تغل هامتَه ، و إنّما أُسندَ إليها الفعلُ ، لا من بابِ الحقيقةِ . و قد يفهمُ البعضُ أن هذه الصورةَ استِعارةٌ مكنيّةٌ شُبّهت فيها خُراسانُ بالإنسانِ الذي يقتل ، و حُذِف المشبّهُ بهِ (الإنسان) ،وأُبقي على ما يدلُّ عليه (غال). و هذا – لعمري –

---

[1] – أسرار البلاغة ، ص 208 ، و ص 227 .
[2] – نفسه ، ص 215.و ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص28.
[3] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 210.
[4] – الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 34.
[5] – نفسه ، ص29.
[6] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 211.

إفسادٌ لهذه الصّورةِ ، و تشويهٌ لرونقِها و جمالها ؛ فالشاعرُ لم يقصد إلى تشبيه خراسانَ بالإنسانِ ، و إنّما قصد أن يُحمّلها مسؤوليّةَ موتِه ، فنسبَ إليها الفعل .

و قد يتبادرُ إلى أذهانِ الكثيرين أنّها مجازٌ مرسَلٌ علاقتُه المكانيّةُ ، و ليسَ الأمرُ كذلك ؛ إذ لو كان ، للزمَ أن يكونَ المقصودُ أهلُ خراسانَ ، و أهلُ خراسانُ ليسوا همُ المتسبّبين في موته.

و لعلّهُ من العجيبِ ألاّ يذكرَ الشاعرُ سببَ موتِهِ في رثائيّته هذه ؛ ممّا فتح بابَ التأويلِ لدى الكثيرين ممّن رووا قصيدته [1].

و هذا المجازُ يكشفُ عن الصّراعِ النّفسيِّ الذي يعيشه الشاعرُ بين حبِّ الوطنِ و الشوقِ إليهِ ، وكراهيةِ الغُربةِ و محاولةِ الفرارِ منها ؛ فنسبَ هلاكه إلى خراسانَ التي تمثّلُ الغربة .

أمّا المجازُ العقليُّ الثاني ، فنجده في البيت الثالث عشر :

13-وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ يَجُرّ عِنَانَهُ إلى الماء، **لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ساقيا.**

فقد نسب الفعلَ إلى الدّهر ، و هو ليس فاعلَه الحقيقي ، و لم ينسبه إلى فاعله الحقيقي و هو اللّه تعالى . و هذه الصّورةُ كثيرةٌ في كلام العرب .

قال هُدبةُ بنُ الخُرْشُم (ت 50 ق هـ)[من الطويل] :

ولا تَنْكِحِي . إنْ فَرّقَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا . أَغَمَّ القَفَا والوَجْهِ لَيْسَ بِأَنْزَعَا [2]

و قال متمِّمُ بن نُويرةَ اليربوعي(ت 30 هـ)[الطويل] :

وَلَسْتُ إِذا ما الدّهْرُ أَحْدَثَ نَكْبَةً ، بِأَلْوَثَ زَوَّارِ القَرائِبِ ، أَخْضَعا [3]

---

[1] – تتضارب الرّوايات في سبب موته ، فرُويَ أنّه أصيب في الغزو بخراسان ، و رُوي أنّه مات في خانٍ بخراسان فرثته الجان بهذه القصيدة ، و رُوي أنّ حيّةً دخلت حذاءه فلما انتعله لدغته ، فمات . يُنظر : ابن قتيبة : الشعر و الشعراء ، ص 227. و أبو الفرج الإصفهاني : الأغاني ، المجلد 22 ، ص 323. و أبو علي القالي : ذيل الأمالي و النوادر ، ص 135. و عبد القادر البغدادي : خزانة الأدب ، المجلد 2 ، ص 210 – 211.

و نرى أن أقربه إلى الحقيقة إن لم تكن الحقيقة بعينها أنّه مرض فمات ، و ما يدعّمُ رأينا هذا أنّه لم يذكر سبب موته ، فلو مات بلدغةِ حيّةٍ كما رُويَ ، لذكرها و لعنها . و لو أصيبَ في الحربِ لذكرَ ذلك أيضا ، و ربّما جعل من وصاياه الكثيرةِ الأخذَ بثأره. و لعلّ البيت السادس عشر يوحي بمرضه ، ثم موته :

وَلَمّا تَرَاءَتْ عِنْدَ مَرْوٍ مَنيّتِي وَحَلَّ بِهَا جِسْمي، وَحَانتْ وَفَاتِيا

[2] – الصاحبي في فقه اللغة ، ص 140.

[3] – جمهرة أشعار العرب ، ص 268.

و قال لبيد بن ربيعة (ت 41 هـ) [من الطويل] :

فَلا جَزِعٌ إِن فَرَّقَ الدَهرُ بَينَنا   وَكُلُّ فَتىً يَوماً بِهِ الدَهرُ فاجِعُ [1]

و على الرَّغمِ من أنّ الصورةَ مألوفةٌ في كلامِ العربِ ، إلاّ أنها اكتسبت إيحاءًا خاصّاً في السّياقِ الذي وردت فيه ، فمجيئُها بعد صورةِ الجوادِ المنكوبِ في فارسهِ ، و هو يجرُّ عنانَه يريدُ أن يروِّيَ ظمأه ، يعطيها شُحنةً عاطفيّةً قويّةً ، تجعلُ القارئَ يعتِبُ على هذا الدّهرِ الذي لم يرحم هذا الحصانَ المسكين .

---

[1] – الشعر و الشعراء ، ص 184.



المطلب الثّالث

السّمَاتُ الأُسلوبيةُ في الصّورةِ الحقيقيّة.

1 . الصورة الحقيقيّة :

قرّر علماءُ البلاغةِ قديما أنّ المجازَ أبلغُ من الحقيقة [1]. و ارتبطَ مفهومُ الصورةِ الفنيّةِ لدى أغلبِ المحدثين به ، فقد اعتنوا بالخيال أكثرَ من غيرِه ؛ إذ لم تُذكر الصورةُ عندهم إلاّ مقرونةً به ، فهو عمودُ الصّورةِ الأدبيّةِ عندهم لا يعرفون غيرَه ، و لا تجدُ الحقيقةُ مكانَها عندهم بجانب الخيالِ إلاّ عند القليلِ منهم[2]. فالبلاغيون الجُددُ يقصرون البلاغةَ على الاستعارةِ و الكناية [3]، بيدَ أنّ الصورةَ في حقيقتها ترتبط بكلِّ ما يُمكِن استحضارُه في الذّهن من مرئيات [4]. و لذلك دعت "كارولين سبرجيون " إلى أن ننظرَ إلى لفظةِ "صورة " على أساس أنها تتضمّنُ كلَّ صورةٍ خياليّةٍ مهما كان مصدرُها [5].

و إذا كانت الصورةُ من أهمِّ عناصرِ الجمالِ في الشّعرِ ، فإنّ « الأثر الجمالي قد يوجَد في نظْمٍ مجرّدٍ عن الخيالِ ، و في صورةٍ تعتمدُ على الحقائقِ ؛ لأنه يوجَد فيها من الجمالِ و الرّوعةِ ما يقوم مقامَ الخيال .»[6] فالصورةُ الحقيقيّةُ إذن قد تُنافسُ المجاز [7].

و هناك مقولةٌ تنصُّ على أنه :««كلّما قرُبت اللغةُ من وضعِها البدائيِّ ، كلّما كانت تصويريّة.» و نتيجةً لهذه المقولة ، فنحن كلّما اقتربنا . تاريخيا . من النصوصِ الفنّيّةِ حديثةِ العهدِ ببكارةِ اللغةِ الأولى ، وجدنا التصويرَ فيها أغلبَ من التّجريدِ العقليِّ ؛ و لذلك تكثر النّماذجُ التّصويريّةُ في الشعرِ العربيِّ في مرحلةِ ما قبل الإسلامِ [8]، دون أن يعتمدَ فيه التصويرُ. بالضرورةِ . على الوسائلِ البلاغيّة.»[9] فقد كان الشاعرُ القديمُ غالبا ما يؤْثر التعبيرَ قليلَ الصور ؛ لأنه يهدف إلى إمتاعِ العقلِ أكثرَ من إمتاعِ الخيال[10].

---

[1] – ينظر : دلائل الإعجاز ، ص 82. و العمدة ، ص 223. الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 310.

[2] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 83.

[3] – دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 71.

[4] – الشعر العربي المعاصر ، ص 141.

[5] – دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 64.

[6] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 83.

[7] – الصورة الأدبية ، ص 187.

[8] – يمكن تعميمُ الحكمِ على الشعرِ الإسلاميِّ و الأُمويِّ ، فهو في أدواته الفنّية أقرب إلى الشعر الجاهلي .

[9] – الصورة في الشعر العربي ، ص27.

[10] – الصورة الأدبية ، ص 186.

1 . 1 . الصورةُ الحقيقية في المرثيّة :

و مرثيّةُ مالكٍ بن الرّيبِ هذه التي تعود إلى سنةِ ستين(60) هجريّة ، حافلةٌ بالصورِ الحقيقيّةِ . و قد أحصينا (18) صورةً حقيقيةً ، أي بنسبةِ : **20,22 %** من مجموعِ الصّورِ البالغِ **تسعا و ثمانين** (**89**) **صورةً** . و هذا الجدولُ يحدّد تلك الصور الحقيقية :

البيت	الصورة	البيت	الصورة
01	أزجي القِلاص النّواجِيا.	23	خُذَاني،فجرّاني بِبُردي إليكما.
04	أَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا.	30	خَلّفْتُمَاني بِقَفْرَةٍ ، تُهيلُ عليّ الرّيحُ فيها السَّوافيا.
05	التفتُّ وَرَائِيا.	34	أَدْلجوا عني، وخُلّفتُ ثاويا.
06	تَقَنّعْتُ مِنْهَا، أن أُلامَ، ردائيا.	35	وَأَصْبَحَ مالي...لِغَيْري وكان المالُ بالأمسِ ماليا.
08	يَوْمَ أَتْرُكُ طائعاً بَنيّ بأَعْلى الرّقمَتَيْنِ، وماليا.	37	القْومُ حلّوها جميعاً، وأَنْزَلوا لها بَقراً حُمَّ العيونِ، سواجِيا.
13	وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ يَجُرّ عِنَانَهُ إلى الماء.	38	يَسُفْنَ الخُزامى نَورَها والأقاحيا.
16	صَرِيعٌ على أيْدِي الرّجَالِ بِقَفْرَةٍ يُسَوُّونَ قَبْري.	40	عَصِبَ الرُّكْبَانُ بَيْنَ عُنيزةٍ وبُولانَ.
20	هيّئا ليَ القبرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا.	43	تَرَيْ جَدَثاً قد جَرّتِ الرّيحُ فوقَه غُباراً.
21	ورُدّا على عَيْنَيَّ فضلَ ردائيا.	50	نِسْوَةٌ لو شَهِدنَني، بَكَيْنَ.
المجموع	**18**.		

و لنقم بتحليلِ بعضِ تلك الصورِ الحقيقيةِ ، و منها تلك التي في البيت الخامس :

5- دَعاني الهَوى من أهل وُدّي وصُحبتي، بِذِي الطَّبَسَين ، **فالتفتُّ وَرَائِيا**.

جاءت هذه الصورةُ الحقيقيّةُ ردَّ فعلٍ على صورةٍ بلاغيّةٍ سابقةٍ : " دعاني الهوى " ، و قد جسّدت لنا حركةَ الشاعرِ و هو يلتفتُ بسرعةٍ .و يبرُزُ لنا التّفاعلُ في السياقِ بين الصّورتين البلاغيّةِ والحقيقيّة؛ فالثانيةُ نتجت عن الأولى .

و في البيت السادس :

6- أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ، **تَقَنّعْتُ مِنْهَا، أن أُلامَ، ردائيا.**

و هي صورةٌ حقيقيّةٌ صوّرت لنا الشاعرَ ، و هو يسترُ زفرتَه الحارّةَ المنبعثةَ من أعماقِه ، تلك الزّفرةُ التي أجاب بها الهوى لما دعاه . و هذه الصورةُ تكشفُ لنا عن رقّةِ شعورٍ ، و رهافةِ حسٍّ ، و في الوقتِ نفسهِ تنمُّ عن كبرياءَ و أنَفَةٍ . فمن قال إنّ الهوى لا يغلب الرّجال ؟! إنّه يفعلُ بهم ما يفعل ! و لكنهم يستحيون أن تظهرَ عليهم علاماتُ الخضوع .

و في البيت الثالث عشر :

13-وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ **يَجُرّ عِنَانَهُ** **إلى الماء** ، لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ساقيا.

لعلّ هذه الصّورةَ أكثرُ الصّورِ تأثيراً في القصيدةِ كلِّها ؛ فهي تنمُّ عن إحساسِ فارسٍ نبيلٍ يسقطُ صريعاً ، و ها هو جوادُه الذي كان مُعزّزاً يجرُّ عنانَه متثاقلاً ، يريدُ أن يُطفئَ ظمأَه ، و لا يجدُ من ينزعُ عنه لجامه . فإن كنّا لا نأسى للفارسِ الصّريع ، أفلا نأسى لهذا الجوادِ الأصيل؟!

و من الصور الحقيقية الصورتان الواردتان في البيت العشرين و الحادي و العشرين :

20- وَقوما، إذا ما استُلّ روحي، **فهيّئا** **ليَ القبرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا.**

21- **وخُطّا بأطْرَافِ الأسِنّةِ مضجعي،** **ورُدّا على عَيْنَيَّ فضلَ ردائيا.**

في هذين البيتين تصويرٌ لمراسمِ الدّفن ، من حفرِ القبرِ ، و تهيئةِ الكفنِ .. إنّها صورةٌ جنائزيّةٌ حزينةٌ ، و ما يزيدُها حزناً طلبُه من رفيقيه أن يبكياه ، فكأنّه يستجديهما البكاءَ ، فهو هنا غريبٌ لا أحدَ يبكيه !

و في البيت الثالث و العشرين :

23- **خُذَاني، فجُرّاني بِبُردي إليكما،** فقد كُنْتُ، قبل اليوم، صَعباً قياديا.

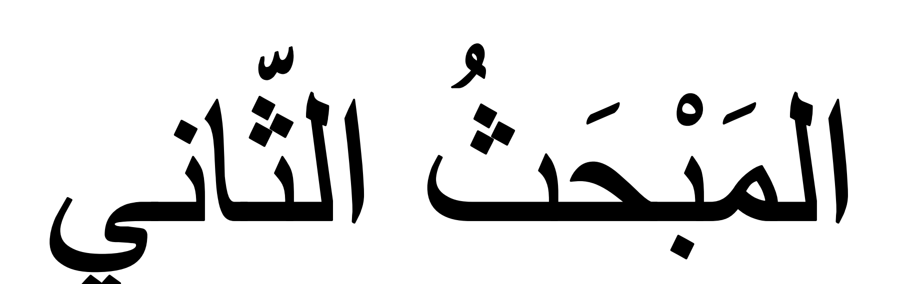
ألا تبعثُ هذه الصورةُ على الحزنِ و الأسى ، و نحن نرى الفارسَ العزيزَ ذليلاً يُجرُّ من ثوبهِ جرّاً ، و قد كان صعبَ المراسِ بالأمسِ القريبِ ؟

و في البيت الرّابع و الثلاثين :

34- غَدَاةَ غَدٍ، يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ، إذا **أَدْلجوا عني، وخُلّفتُ ثاويا.**

تحملُ هذه الصورةُ الحسرةَ و الخوفَ ، و الفزعَ من المجهول ؛ و قد سُبقت بعبارةٍ تدلُّ على ذلك " يا لهف نفسي ".فالرّفاقُ قد ساروا ليلاً تحت جُنحِ الظّلامِ ، و ها قد بقيَ وحدَه غريبا بقفرةٍ .

و من هذا التحليل لهذه الصور الحقيقية يبدو لنا أنه قد كان لها دورٌ بارزٌ في تشكيلِ الصّورةِ الفنّيّة في هذه المرثيّةِ . لقد كانت صورا تقطرُ ألما و حزنا ، فكان لها الدّورُ الأبرزُ في تلوينِ الصورةِ الفنيةِ بلونِ الحزنِ ، أكثرَ من التّشبيهاتِ و معظمِ الاستعارات ؛ و لذلك يحقّ لنا أن نقولَ بأنّ الصورةَ الحقيقيّةَ في هذه المرثيّةِ قد قامت بدورٍ واسمِ الأدبيّة ؛ فتأثيرُ ، و جمالُ الصورةِ الفنيّةِ في هذه البُكائيّةِ يرجع بقدرٍ كبير إلى الصّورةِ الحقيقيّة .



المَبْحَثُ الثّاني

الصورةُ الكلّيّةُ: عناصرُها ، و خصائصُها و وظائفُها.

المطلب الأوّل

عناصرُ الصّورةِ الكُليّة .

* الموسيقى الخارجية و الدّاخلية .
** الصور الجزئية .
*** اللّفظ الموحي .
**** العاطفة و الشعور .

مفهومُ الصّورةِ الكليّة :

قديما قال السّكّاكي : « إن إدراكَ الشيءِ مجمَلا أسهلُ من إدراكِه مفصّلا .»[1] و يؤكّد المحدثون المهتمون بدراسةِ الصورةِ الفنّيةِ في الشّعر على ضرورةِ النظرِ « إلى جملةِ القصيدةِ ، لا إلى أبياتِها مفردةً ، بل هي صورةٌ كليّةٌ عامّةٌ تُعبِّرُ بمجموعِها عن نفسيّةِ الشاعر .»[2]

فالصورةُ الكليّةُ في الشعرِ تتشكّلُ من مجموعِ الصورِ الجزئيّةِ،فهي صورةٌ كبيرةٌ ذاتُ أجزاء.

و إذا كانت الصورُ الجزئيّةُ التي تُشكّل في مجموعها صورةً كليّةً تسهِم في تعريفنا بمعاناةِ الشاعرِ ، إلاّ أنها لا تصنع ذلك مفردةً ، بل بتآزرها مع غيرها من الصّورِ و تفاعلِها النّاجحِ مع السياق[3] ، و بذلك تَنتُج صورةٌ جديدةٌ كلَّ الجِدّة [4]. وتقوم فيها الصورُ الجزئيّةُ بدورِ الألوانِ و الخطوط في الرسم [5].

وممّا يُساعِد على تكوينِ الصورةِ الكليّةِ وحدةُ الموضوعِ ، و الوحدةُ العضويّةُ في القصيدة . و إذا كانت وحدة الموضوع ميزةً اتّسم بها الشعرُ الحديثُ إلاّ أن بعضَ شعرِنا القديمِ التزمها ، فحقّق الصورةَ الكليّة [6]. إلاّ أنه لا يُمكن بحالٍ الادّعاءُ بأنه تتوفّرُ فيه الوحدةُ العضويّة ؛ فهو شعرٌ غنائيٌّ في جوهرِه ، و « إذا كان الشّعرُ غنائيّاً، فالوحدةُ الفنيّةُ هي أقربُ إليه من الوحدةِ العضويّةِ ؛ لصعوبةِ بناءِ التّجربةِ الشّعريّةِ عند الشاعرِ بناءً عضويّاً كبناءِ الأعضاءِ في الجسد .»[7]

إن مرثيّةَ مالكٍ بنِ الرَّيبِ حقّقت وحدةَ الموضوعِ ، فهل تحقّقت فيها الوحدةُ الفنيّة ؟ أو قل : هل قامت فيها صورةٌ كليّة ؟

---

[1] – مفتاح العلوم ، ص 149.

[2] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 99. و ينظر : النقد الأدبي الحديث ، ص440.

[3] – الصورة الشعرية ، ص 194. و النقد الأدبي الحديث ، ص442.

[4] – نفسه ، ص 442.

[5] – نفسه ، ص 440.

[6] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 195- 196.

[7] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 30.

و سنقوم في هذا المبحثِ بدراسةِ عناصرِ الصورةِ الكليّة[1] ، و خصائصها ، و وظائفها .

إن الصورةَ الكليّةَ في هذهِ المرثيّةِ هي لوحةٌ فنّيّة حزينةٌ ، محورُها الأساسُ " ثنائيّةُ الموتِ و الغربةِ ". و هي تتكوّن من ثلاثةِ مشاهدَ :

المشهدُ الأوّلُ : الماضي المشرق .

المشهدُ الثاني : الحاضرُ الجنائزيُّ الحزين .

المشهدُ الثالثُ : المستقبل ، و هو قسمان :

. مستقبل جنائزيٌّ (خارجيٌّ يتصوّره الشاعرُ ، و لا يُشارك فيه).

. مستقبلٌ مجهولٌ مخيفٌ ، مفزِع .

و قد تآزرت عناصرُ متعدّدةٌ لتشكيلِ تلكَ الصّورةِ الفنّيَّةِ الجنائزيّةِ الحزينةِ ، أهمها : (الموسيقى الخارجية و الداخلية ، و الصور الجزئية، و اللّفظ الموحي ، و العاطفة و الشعور .)

أولا : الموسيقى الخارجية و الداخلية [2]:

عَـدَّ حـازمٌ القرطـاجنيُّ الإيحـاءَ في الـوزن مـن عناصـرِ التّخييـلِ في الشّـعر[3].« و في الحـقّ إن الموسيقى و الكلمةَ المعبّرَةَ تشكّلان أهمَّ العناصرِ في الصورةِ الشعريةِ ، حتى إن القارئَ لا يكادُ يُفرِّقُ بين ما يرجع إلى الموسيقى ، و ما يرجع إلى الكلمة في جمالِ القصيدة .»[4]

إنّ الموسيقى بقسميها : الخارجية و الداخلية في الشعرِ ليست ضرباً من الرّنّةِ ، فكما أنّها تُسهم في صناعةِ التلاحُمِ بين الموضوعِ ، و العواطفِ و المشاعرِ ، فهي تقوم بدورٍ أساسٍ في تكوينِ الصورة الفنيّة [5].

---

[1] – لن نبحث في مصادر الصورة الجزئية، فهي معروفة لا تتجاوز حدودَ البيئةِ العربية البدويّةِ . فالشاعرُ يختار من الصور ما كان قويَّ العلاقةِ بنفسه ، أو راسبا في اللاشعور. ينظر: الصورة الأدبية ، ص58 . وقال ابن طباطبا: « و اعلم أن العربَ أودعت من الأوصاف و التشبيهات و الحِكَمِ ما أحاطت بها معرفتُها ، و أدركه عيانُها ، و مرّت به تجاربُها ، و هم أهل وَبَرٍ ، صحونُهم البوادي ، و سقوفهم السّماء ، فليست أوصافُهم تعدو ما رأوه منهما و فيهما .» عيار الشعر ، ص 15.

[2] – سبق أن درسنا في الفصل الأولِ السماتِ الأسلوبيةَ في الموسيقى الخارجيّة ، و الموسيقى الداخلية ، و تفاديا للتّكرارِ غيرِ المفيدِ سنقتصرُ ههنا على السماتِ الموسيقيّة التي لها دورٌ في تشكيل و تكوين الصورة الفنية في هذه القصيدة .

[3] – منهاج البلغاء ، ص 89.

[4] – محمد مصايف : النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط 2 ، (د ت) ، ص 332.

[5] – ينظر :بناء الصورة الأدبية في الشعر ، ص 241.

و قد أسهمت كلٌّ من الموسيقى الخارجيةِ ، و الموسيقى الدّاخليّةِ في تكوينِ الصّورةِ الفنيةِ في هذه القصيدة .

أ) : **الموسيقى الخارجية** : و هي تلك الموسيقى الناتجةُ عن الوزن و القافية .

1 . **الوزن** : اختار الشاعرُ المحتضرُ وزنَ الطويلِ مقبوضِ العروضِ و الضّرب لرثاء نفسه. و هذا الوزن إذا سلمت تفاعيلُه من الزحاف وفَّر للشاعر ستّةً و أربعين صوتا تُشكِّل ثمانيةً و عشرين مقطعاً صوتيا ؛ ليُصوّرَ فيها جزَعه من الموت ، و حُرقةَ شوقِه إلى موطنِه و أهله ، و هو يُصارعُ الموتَ غريباً عن الأوطان ، بعيداً عن الأهل و الخلاّن .

كما أنّ هذا الوزنَ يُتيحُ له عروضةً مقبوضةً وجوبا ، و ضرباً جائزَ القبض . والقبضُ مناسبٌ للدّلالة العميقة في النص ، المتمثّلةِ في الموت و قبض الرّوح [1].

و قد مرّت ملاحظتُنا سلامةَ تفعيلاتِ مطلعِ القصيدةِ ، و تفعيلاتِ مقطعِها من الزحاف في الحشوِ مما أسهمَ في رسمِ صورةِ الشوقِ المبرِّحِ للوطن ، وتمنّي المبيتِ فيه ، و لو ليلةً واحدةً قبلَ الرّحيل الأبدي .

2 . **القافية** : جاءت قافيةُ القصيدةِ مؤسّسَةً ، مطلَقةً ، وُظِّفت " الياء " رويًّا لها . و قد أسهمت "الياءُ " ، وهي آخرُ حروفِ الهجاءِ في تصويرِ آخرِ لحظاتِ عمرِ الشاعرِ .

و ميلُ أصواتِ القافيةِ إلى الجهرِ و الإسماعِ ، قد أسهمَ في رسمِ صورةِ الحزنِ المخيّمةِ على القصيدةِ ؛ فقد بلغ عددُ الأصواتِ المجهورةِ في قوافي القصيدةِ تسعاً و عشرين و مائتي(229) صوت مجهور ، أي ما يُشكّل نسبةَ : 88,07% من أصواتِ القوافي .

و ممّا يزيد صورةَ البكاءِ وضوحا في القافيةِ وقوعُ الألفاظِ الموحيةِ بالموت قوافيَ لهذه المرثيّة، و منها: "باكيا " التي تكرّرت مرّتين ، "ابكيا ليا" ، و "بواكيا" التي تكرّرت مرتين ،و"وفاتيا " ، و" تبلى عظاميا " ، و " العظام البواليا " ...

ب) **الموسيقى الدّاخلية** : كان للموسيقى الدّاخليّةِ دورٌ أكبرُ من دورِ الموسيقى الخارجيةِ في تكوين و تشكيلِ الصورةِ الفنيةِ في هذه المرثيةِ .

1 . : دورُ الصوتِ المعزولِ في تشكيلِ الصورةِ الفنيّة : من الظواهر الصّوتيةِ التي أسهمت في تكوين الصورةِ الفنيّةِ في هذه المرثيّة ، زيادةً على دورِها الإيقاعيّ :

[1] – (المكوّنات الشّعرية في يائية مالك بن الريب) ، ص 32.

1 . 1 . **طغيانُ الأصواتِ الليّنةِ ، و شبهِ الليّنة** :و هي كلُّها أصواتٌ مجهورة ؛ إذ بلغت نسبةَ : 60.10 % ، مما أكسبَ القصيدةَ قوّةَ إسماعٍ كان لها دورٌ في رسمِ صورةِ الحزنِ و الأسى ، والبكاء و العويل ، فلا عويلَ دون صوتٍ مسموع ؟

1 . 2 . **اختيارُ صوتِ الراء** : لقد اختيرَ هذا الصوتُ المتميّزُ بصفةِ التَّكرارِ ؛ لرسمِ صور تتكرّرُ فيها الحركةُ ، أو لرسمِ مشاهدَ مكرَّرة ، كما في البيت الثالثِ و العشرين :

23 – خُذَاني ، فجُرّاني بِبُردي إليكما، فقد كُنْتُ، قبلَ اليومِ ، صَعباً قياديا

فإنّ اختيارَ لفظة " بُرْدي " بدلَ لفظةِ " ثوبي" ، جعل الرّاء تصوّر بصفتِها المميِّزةِ . التّكرار . فعْل الجرِّ الذي قد يمتدّ مسافةً طويلة ، و هي بذلك أسهمت في رسمِ الصّورةِ الحزينةِ للفارسِ المغوارِ يُجرُّ من ثوبه مُهانا ، و هو لا يملكُ حولاً و لا قوّة .

1 . 3 . **التنوين** : وظّفَ التنوينُ اثنتين و خمسين مرّةً (52) في هذه البكائيّة ، بنسبة : 23,31 **%** من أصواتِ النونِ في القصيدة . و قد أسهمَ بصفتِه المميِّزة " الغُنّة " في تلوين صورةِ الحزن بتلك الصفة . و نذكّر بالتنوين الذي تكرّر في خمسةِ أبياتٍ متتاليةٍ (24 ، و 25 ، و 26، و27 ، و 28) :(**عطّافاً، سَريعاً ، محموداً ، صَبّاراً ، ثَقِيلاً ، عَضْباً** ، **وَطَوْراً ، ظِلالٍ وَمَجْمعٍ، وَطَوْراً** ، **وطورًا** ، **رحًى مستديرة**) ، فقد أسهم هذا التنوينُ المتكرّر بشكلٍ واضحٍ في رسمِ سورةِ البكاءِ على تلك الصفاتِ المفقودة بموتِ الشاعر .

2 . دورُ الصوتِ في إطارِ اللّفظِ في تشكيلِ الصورةِ الفنيّة :

وقفنا في المبحث الثاني من الفصلِ الأوّلِ على الدورِ الذي أدّاه الصّوتُ في إطارِ اللفظ في تشكيلِ الموسيقى الدّاخليّةِ للقصيدة . و نقف ههنا على إسهامِه في تشكيلِ الصورةِ الفنيةِ في هذه المرثية ، و سنكتفي بالوقوفِ على دورِ التَّكرارِ ، و دورِ المقابلة .

2 . 1 . **التكرار** : **. تكرار لفظتي " الغضا " و " الرّمل "** : لقد وظّف الشاعرُ هاتين الكلمتينِ بكونهما رمزا للوطن ، حيثُ إنّ لفظةَ " الغضا " تكرّرت ستَّ مرّاتٍ في الأبياتِ الثلاثةِ الأولى ، أمّا لفظةُ " الرّمل " ، فقد تكررت ثلاثَ مرّاتٍ في الأبياتِ الثلاثةِ الأخيرة . و هذا التَّكرارُ يُسهم في رسمِ صورةِ الوطنِ ، فيجعلنا نتخيّله بغضاه ، و رمله ، و خاصّةً إذا ما علمنا بأنّ شجرَ الغضا لا ينبتُ إلا في الرمل [1].

[1] – لسان العرب ، مادة : "غضا " ج15 ، ص 128.

. تكرار " قد كنت " و " و طورا تراني ": فقد تكررت عبارة " قد كنت " ثلاثَ مراتٍ في الأبيات (24 ، و 25 ، و 26) ، أمّا عبارةُ " و طورا تراني " ، فقد وُظِّفت ثلاثَ مراتٍ في البيتين (27 ، و 28) . و قد كان لهذا التّكرارِ . زيادةً على دوره في بناء الموسيقى الداخلية . إسهامٌ كبيرٌ في عرضِ مشاهدِ الماضي ، و صوَرِهِ المشرقة ، خاصّةً لما اقترنت العبارةُ الثانيةُ بفعلِ الرؤيةِ " تراني ".

. تكرار مادة " ب ك ى " : و قد رأينا تَكرارَ هذه المادّةِ عشرَ مراتٍ ، فأدّت دوراً كبيراً في رسمِ صورةِ المأتمِ .

2 . 2 . **المقابلة** : أسهمت المقابلةُ بنوعيها : اللّغوية ، و السياقيّة في بناءِ الصورة الفنية . و منها المقابلةُ اللغويةُ التي وردت في البيت الرابع :

4-أَلمْ تَرَنِي بِعتُ **الضّلالةَ بالهُدى،** وَأَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا ؟

و قد أسهمت في مقابلةِ صورةِ الماضي بالحاضرِ ، فكأننا نرى الشاعرَ ضالاًّ قاطعَ طريقٍ ، ثمّ ها هو يُجاهد في سبيلِ الله . و ممّا جعل الصورةَ واضحةً أنها سُبقت بفعل الرؤية .

كما نرى أيضا إسهامَ **المقابلةِ السياقية** في تشكيلِ الصورةِ الفنية ، و منها تلك الواردة في البيت الثالث و العشرين :

23-خُذَاني، **فجُرّاني بِبُردي** إليكما، فقد **كُنْتُ**، قبل اليوم، **صَعباً قياديا**.

و قد جسّدت هذه المقابلةُ السياقيةُ صورتين متقابلتين : الأولى حاضرةٌ تُصوِّرُ . في أسىً عميقٍ . عجزَ الشاعرِ ، و انقيادَه التامَّ لصاحبيه يجرّانه جرًّا ، أما الثانيةُ ، فماضيةٌ حيثُ كان يصعُبُ اقتيادُه .

ثانيا : الصور الجزئية *:

جرت العادةُ أن يُقسّمَ الدارسون القصيدةَ إلى أفكار رئيسةٍ ، على اعتبارِ أنّ الشاعرَ يُعبّر عن مجموعةٍ من الأفكارِ التي تُشكِّل بدورها فكرةً عامة .

و إذا أخذنا بآراءِ الذين يرون الشعرَ إنّما هو التفكيرُ بالصور[1] ، و أنّ القصيدةَ في حقيقتها ليست هي الموضوع ، بل إنّ الموضوعَ هو أتفهُ عناصرِها [2] ، وجدنا مرثيّةَ مالكٍ بنِ الرّيبِ تمثّلُ لوحةً

* ليس من شأننا هنا إعادة دراسة الصورة الجزئية ، و إنما نسعى إلى دراسة الشرائح الناتجة عن تفاعل تلك الصور الجزئية .

[1] – النظرية الألسنية ، ص 80.

[2] – قضايا الشعر المعاصر ،ص 243.

متكاملةً ، إنّها مأساةٌ محورُها ثنائيّةُ الموتِ و الغُربةِ . و سبق أن ذكرنا في بدايةِ هذا المبحث أنها تتكوّنُ من ثلاثة مشاهدَ :

المشهدُ الأوّلُ : الماضي المشرق .

المشهدُ الثاني : الحاضرُ الجنائزيُّ الحزين .

المشهدُ الثالثُ :المستقبل ، و هو قسمان :

. مستقبلٌ جنائزيٌّ (خارجيٌّ يتصوّره الشاعرُ ، و لا يُشارك فيه).

. مستقبلٌ مجهولٌ مخيفٌ ، مفزِع .

و إذا ما نحن تتبّعنا حركةَ الصّوَرِ الجزئيّةِ في القصيدةِ ، وجدناها تتآلَفُ لتكوِّنَ كلُّ مجموعةٍ من الصورِ الجزئيّةِ شريحةً ، ثمَّ تتآلفُ مجموعةٌ من الشّرائحِ ؛ لتشكّلَ مشهداً ، ثم تتآلَفُ المشاهدُ فتشكِّلُ الصّورةَ الكليّةَ في القصيدة .

الشرائح[1] التي تشكّلُ مشاهدَ الصورة الكلية :

الشريحة الأولى : الأبيات (1 إلى 3) :الشوق و الحنين إلى الوطن .

الشريحة الثانية : الأبيات (4 إلى 7) :الانتقال من حالٍ إلى حال .

الشريحة الثالثة : الأبيات (8 إلى 11) : التأسّف و التحسر على الحاضر .

الشريحة الرابعة : الأبيات (12 إلى 23) :مصيبة الموت و الغربة .

الشريحة الخامسة : الأبيات (24 إلى 28) :الماضي المشرِق .

الشريحة السادسة : الأبيات (29 إلى 33) :الانتقال من الحاضر إلى المستقبل .

الشريحة السابعة : الأبيات (34 إلى 35) :الجزَع من المستقبل .

الشريحة الثامنة : الأبيات (36 إلى 40) :بين الماضي و الحاضر .

الشريحة التاسعة : الأبيات (41 إلى 52) :وصيّةُ الهالكِ و مراسمُ المأتم .

تحليل الشرائح :

الشريحة الأولى : الشوق و الحنين إلى الوطن .

[1] – أُخذ هذا المصطلح من دراسة : خثير ذويبي : البنيوية و العمل الأدبي – دراسة بنيوية شكلانية – (لمرثية مالك بن الريب) ، مطبعة موساوي ، سطيف ، الجزائر ، ط1 ، 2001 ، ص 53. أخذنا من هذه الدّراسة المصطلح ، و حسب ، و قد اختلفنا في تقسيم النص إلى شرائح ، و اختلفنا في منهج الدّراسة .

1-أَلاَ لَيْتَ شِعري هَلْ أبيتَنّ ليلةً   بجَنبِ الغَضَا، أزجي القِلاص النّواجِيا
2-فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركبُ عَرضَهُ ،   وليتَ الغَضَا مَاشَى الركابَ لَياليا
3-لقد كان في أهلِ الغضا، لَوْ دنا الغضا ،   مزارٌ، ولكنّ الغضا ليْسَ دانيا

تتشكّلُ هذه الشريحةُ من صور يعود بها الشاعرُ إلى الماضي. و ينتقل بها من مكانٍ إلى آخرَ، من الغربة إلى الوطن .و هي تلتهب شوقا و حنينا إلى الوطن ، يتمنى المبيت فيه و لو ليلةً واحدة، ، يُزجي النّوقَ كما كان يفعلُ لما كان مُقيما فيه ، يعيش أجملَ أيامه ، يتمتّع بعنفوانِ شبابه.ويتجاوز الشوقُ الواقعَ إلى المستحيلِ ، لما يتمنى انتقالَ الوطن مع الرّكبِ المسافر .

الشريحة الثانية :الانتقال من حالٍ إلى حال .

4-أَلمْ تَرَنِي بِعتُ الضّلالةَ بالهُدى،   وَأَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا
5-دَعاني الهَوى من أهل وُدّي وصُحبتي،   بِذِي الطَّبَسَين، فالتفتُّ وَرَائيا
6-أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ،   تَقَنّعْتُ مِنْهَا، أن أُلامَ، ردائيا
7-لَعَمْري لئن غالتْ خُراسانُ هامَتي   لقد كُنْتُ عن بابَيْ خراسان نائيا

تنقلنا صورُ هذه الشريحةِ من الماضي إلى الحاضر ، و من الوطن إلى الغربة ، إنه الانتقال الطّارئ على حياةِ الشاعرِ ، حيث يتحوّلُ من قاطعِ طريقٍ إلى غازٍ في سبيلِ الله . هذا الانتقالُ الذي كان نهايتَه الموتُ بخراسان . و لا تخلو هذه الشريحةُ من صورِ الشّوقِ المبرِّحِ إلى الوطن ؛ فهوى الأحبّةِ يدعوه من بعيدٍ ، فيلتفتُ وراءَه ، ويجيبُه بزفرةٍ حرّى ، تصّعّدُ من أعماقِ أعماقِه ، لكنه يُخفيها خشيةَ اللّومِ و السخرية .

الشريحة الثالثة : التأسّفُ و التحسّرُ على الحاضر .

8-فللّه درّي يَوْمَ أَتْرُكُ طائعاً   بَنِيّ بأَعْلى الرّقمَتَيْنِ ، وماليا
9-ودَرُّ الظّباءِ السّانِحاتِ عَشِيّةً ،   يُخَبّرْنَ أني هالِكٌ مِن وَرَائِيا
10-وَدَرُّ كَبيريَّ اللّذين كِلاهُمَا   عَليّ شَفيقٌ، ناصِحٌ، قد نَهانِيا
11-وَدرُّ الهَوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَهُ،   وَدَرُّ لَجاجاتي ، ودَرُّ انتِهائيا

زمن صورِ هذه الشريحة هو الحاضر ، و فيها تأسّفٌ و تحسّرٌ على تركِ الولدِ و المالِ ، و الوالدين الكبيرين اللذين كلّهما رحمةٌ به ، أعياهما نصحه .

الشريحة الرابعة : مصيبةُ الموتِ و الغربة .

12- تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ، فلمْ أَجِدْ   سِوَى السَيْفِ و الرُّمحِ الرُّدَينيّ باكيا

13- وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ يَجُرّ عِنَانَهُ	إلى الماء، لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ساقيا
14- ولَكِنْ بِأَطْرَافِ السُّمَيْنَة نِسْوَةٌ،	عَزيزٌ عَلَيْهِنّ ، العشيّةَ، ما بيا
15- صَرِيعٌ على أيْدِي الرّجَالِ بِقَفْرَةٍ	يُسَوُّونَ قَبْري ، حَيْثُ حُمّ قضائيا
16- وَلَمّا تَرَاءَتْ عِنْدَ مَرْوٍ مَنيّتي	وَحَلَّ بهَا جِسْمي، وَحَانتْ وَفَاتِيا
17- أَقُولُ لأصْحابي ارْفعوني لأنّني	يَقِرّ بِعَيْني أن سهَيلٌ بَدَا لِيا
18- فيا صاحبي رحلي!دنا الموْتُ ، فَانزلا	بِرابِيَةٍ، إنّي مُقِيمٌ لَياليا
19- أَقيما عليّ اليَوْمَ ، أو بَعْضَ ليلةٍ،	ولا تُعْجِلاني قد تبيّنَ ما بِيا
20- وَقوما ، إذا ما استُلّ روحي، فهيّئا	ليَ القبرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا
21- و خُطّا بأطْرَافِ الأسِنّةِ مضجعي ،	و رُدّا على عَيْنَيَّ فضلَ ردائيا
22- ولا تحسُداني – باركَ اللَّهُ فيكما–	من الأرْضِ ذَاتِ العَرضِ أن توسِعا لِيَا
23- خُذَاني ، فجُرّاني بِبُردي إليكما،	فقد كُنْتُ– قبل اليوم – صَعباً قياديا

تصوّر هذه الشريحةُ الحاضرَ ، و هي الشريحةُ المحوريّةُ في القصيدةِ ، فصورُها تُجسّد ثنائيّةَ الموتِ و الغربة ؛ و لذلك فهي أولى أكبرِ شريحتين في القصيدة ؛ إذ تكوّنت من اثني عشرَ (12) بيتاً .

و فيها يموت الشاعرُ غريباً وحيداً ، فلا يجد من يبكيه سوى سيفِه و رمحِه ، و هذا الجواد المسكين الذي يجرُّ عنانَه يريد أن يُطفئَ ظمأَه ، و لكنه لا يجد من يفكُّ عنه لجامَه ، ففارسُه الذي كان يعتني به صريعٌ ، فيا لَضياعه ! و يا لَتعاسته ! الفارسُ صريعٌ بصحراءَ مقفرةٍ ، غريبٌ ناءٍ عن وطنِه ، و رفيقاه يُعدّان قبرَه و كفنَه . و لا تخلو هذه الشريحةُ من الحنينِ إلى الوطنِ .كذلك . و الشاعرُ يعيشُ آخرَ لحظاتِ عمره ؛ إذ يطلب من أصحابه أن يرفعوه عن الأرضِ ، لعلّه يرى "سهيلاً " الذي يطلع من ناحيةِ بلده ، فتقرّ عينه ، و تهدأ نفسُه برؤيته ، و لسانُ حاله يقول : " إذا استحالت رؤيةُ موطني فلأرَ ما يُرى فيه ، و يلوح من ناحيتِه! ".

<u>الشريحة الخامسة</u> : الماضي المُشرِق .

24- فقد كنتُ عطّافاً ، إذا الخيلُ أدْبَرَتْ،	سَريعاً لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانِيا
25- وقد كُنْتُ محموداً لدى الزّاد والقِرَى،	و عنْ شَتْمِ إبنِ العَمّ وَالجارِ وانِيا
26- وَقدكُنْتُ صَبّاراً على القِرْن في الوَغى،	ثَقيلاً على الأعداء، عَضْباً لسانيا

27- وَطَوْراً تراني في ظِلالٍ وَمَجْمعٍ ، وَطَوْراً تَراني، والعِتَاقُ رَكابيا

28- و طورا تراني في رَحًى مستديرةٍ تُخرّق أطراف الرّماح ثيابيا

تعود بنا الصورُ في هذه الشّريحةِ إلى الماضي ، بطريقةِ ما يُعرفُ بالـ " flach back " ، و نرى فيها فارسًا مِقداما ، كريماً جواداً ، يُقري الضّيفَ ، كريمَ الأخلاقِ ، فصيحَ اللّسان ، مجرّباً الحياةَ حلوَها و مرَّها .

و لموقع هذه الشريحةِ أهميتُه ؛ فقد جاءت بعد تلك التي نقلت صورةَ الحاضِرِ المأساويِّ الحزين ، الذي يموت فيه الشاعرُ غريبًا عاجزاً . فكأنه يُغمِض عينيه لتمُرَّ تلك الشريحةُ بصورِها الجزئيّةِ ،وكأننا نشاهدُ شريطاً سينمائيّا .

<u>الشريحة السادسة</u> : الانتقال من الحاضر إلى المستقبل .

29- وَقُوما على بِئْرِ الشُّبَيكِ ، فأسمِعا بها الوَحْشَ والبِيضَ الحسانَ الروانيا

30- بِأَنّكُما خَلّفْتُماني بِقَفْرَةٍ ، تُهيلُ عليّ الرّيحُ فيها السَّوافيا

31- ولا تَنْسَيا عَهْدي –خَليليّ– إنّني تَقَطَّعُ أوصالي ، وَتَبْلى عِظامِيَا

32- فلنْ يَعْدَم الوِلْدَانُ بيتاً يُجُنُّني ، وَلَنْ يَعْدَمَ الميراثَ منّي الموالِيا

33- يقولون: لا تبْعَدْ ، وهُم يدفِنونني ، وأيْنَ مَكانُ البُعْدِ إلاّ مَكانِيا ؟

تنقلنا صورُ هذه الشريحةِ من الحاضر إلى المستقبل ، الذي سمّيناه بالمستقبل الجنائزيِّ الذي لا يُشارك فيه الشاعر. فتُصوِّرُ صاحبيه عند بئرِ الشّبيكِ يُذيعان نعيَه ليسمعَه كلُّ حيٍّ ، و صورتَه وقد تركاه وحيداً بصحراءَ مقفرةٍ ، تذرو عليه الرّياحُ غبارَها ، و تتقطّع أوصالُه و تبلى عظامُه .

<u>الشريحة السابعة</u> :الجزَع من المستقبل .

34-غَدَاةَ غَدٍ، يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ ، إذا أَدْلجوا عني ، وخُلّفتُ ثاويا

35-وَأَصْبَحَ مالي، من طَريفٍ، وتالدٍ، لِغَيْري وكان المالُ بالأمسِ ماليا

صورةٌ سريعةٌ مختصَرة ، يمكن أن نُسمّيَها بالصورة الومضة . تصوِّرُ خوفَ و جزَعَ الشاعرِ من المستقبل المجهول " يا لهفَ نفسي على غد " ، فالرّفاقُ سيذهبون و يتركونه وحيداً ليواجهَ مصيرَه . و حتى المال الذي جَدّ في كسبهِ ، أو الذي ورثه سيصيرُ إلى غيرِه .

و هو لا يتوقّفُ عند المستقبلِ المخيفِ مليّاً كما فعل في تصويرِ الماضي المشرق ؛ ما يدلُّ على شدّةِ الفزَع و الهروبِ من ذكرِ هذا المستقبل المجهول .

الشريحة الثامنة : بين الماضي و الحاضر .

36- فيا ليْتَ شعري، هل تغيّرَتِ الرّحى، رحى الحَرْب ، أو أضْحت بفَلج كما هيا
37- إذا القَومُ حلّوها جميعاً ، وأَنْزَلوا لها بَقراً حُمَّ العيونِ، سواجِيا
38- وَعينٌ وَقَدْ كان الظّلامُ يَجُنّها ، يَسُفْنَ الخُزامى نَورَها والأقاحيا
39- وَهَلْ تَرَكَ العيسُ المَرَاقيلُ بالضّحى تَعَالِيَهَا تَعلو المتونَ القَياقيا
40- إذا عَصِبَ الرُّكْبَانُ بَيْنَ عُنيزةٍ وبُولانَ، عاجُوا المنْقِياتِ المِهَاريا

تجمع هذه الشريحةُ بين الماضي و الحاضر ، كيف كانت الحياةُ و كيف هي الآن .

و تبدأ بسؤالٍ عن صورةِ الحربِ الدائرةِ بفلج ، هل تغيّرت أم هي باقيةٌ كما كانت في الماضي ؟ و صورة القوم ، و قد نزلوا بأبقارٍ سودِ العيون ، يرعين الخُزامى و يشممن الأقاحي ، و صورة الإبل تعلو الأراضي الصّلبةَ ، و القوم يجتمعون بين بولانَ و عنيزة .

و الشاعرُ لا يُشاركُ في أيٍّ من تلك الصور ؛ فهو على عتبات الموت .

الشريحة التاسعة :وصيّةُ الهالك و مراسم المأتم .

41- ويا لَيْتَ شعري هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ، كما كُنْتُ لَوْ عَالوا نَعِيَّكَ باكيا
42- إذا متُّ فاعْتَادي القُبُورَ، وسلّمي على الرّيم ، أُسقيتِ الغَمامَ الغَواديا
43- تَرَيْ جَدَثاً قد جرّتِ الرّيحُ فوقَه غُباراً كلونِ القسْطَلانيّ هَابِيا
44- رَهِينة أَحْجَارٍ و تُرْبٍ تَضَمّنَتْ قَرارَتُها منّي العِظَامَ البَواليِا
45- فيا راكِباً ، إمّا عَرَضتَ فبلّغَنْ بني مالكٍ والرَّيْب أنْ لا تلاقِيا
46- وَبَلّغ أخي عِمران بُردي وَمئزَري ، و بلّغ عَجُوزي اليومَ أن لا تدانيا
47- وَسَلّمْ على شيخيّ مِنيّ كِلَيْهما ، وبلّغ كَثيراً و ابْنَ عمّي وخَاليا
48- و عطّل قَلوصي في الرِّكاب ، فإنّها ستُبرِدُ أكباداً و تُبكي بَواكِيا
49- أُقلبُ طَرْفي فَوْقَ رَحْلي ، فلا أرَى بِهِ من عُيُونِ المؤْنِساتِ مراعِيا
50- وبالرَّملِ منّي نِسْوَةٌ لو شَهِدنَني ، بَكَيْنَ وَفَدّيْنَ الطّبيبَ المداويا
51- فمِنْهُنّ أُمّي ، وابْنتاها ، وخالتي ، و باكِيَةٌ أُخرى تَهِيجُ البَواكِيا
52- و ما كانَ عَهْدُ الرّمْلِ منّي وأهلِه ذميماً، ولا بالرّمْل ودّعْتُ قَاليا

إن موقعَ هذه الشريحةِ في ختامِ البكائيّة يجعلها بحقٍّ وصيَّةَ هالكٍ كما سمّيْناها . و هي ثاني أكبرُ شريحتين في القصيدة ، هي و الشريحة الرابعة التي صوّرت مصيبة الموتِ و الغربة ، فكلتاهما تتكون من اثني عشرَ (12) بيتاً .

و زمن هذه الشريحة هو المستقبلُ الخارجُ عن ذاتِ الشاعرِ ، فهو لا يُشارك فيه .

و قد تضمّنت وصيّةً يصوِّر فيها طقوسَ مأتَمِه : فهو يتخيّل كيف ستَبكيه أمُّه ، ثم ينقل صورةَ المسافرِ إلى بني مازن لإبلاغهم نعيَه ، و سلام المُوَدِّعِ لوالدِه و أقاربِه ، و تبليغ بُردِه و مئزره لأخيه ، و صورة ناقتِه التي عُرِّيَت و لم تُركَب ؛ ليُعلمَ أنّ صاحبَها قد مات ، ثم صورة النسوة اللواتي يبكينه بحرارة .

و لا تخلو هذه الشريحةُ من صورةِ الوطنِ و الحنين إليه ، و بذلك تُختَمُ القصيدةُ كما بُدئت و يُردُّ آخرُها على أوّلها ، لتكوّن صورةً متكاملةً منسجِمة .

ثالثا : اللفظ الموحي:

اللفظةُ ، أو الكلمةُ « هي أصغرُ وحدةٍ ذاتُ معنى للكلام و اللغة .»[1]

و قد عدّ حازم القرطاجني اللّفظَ أحدَ مصادرِ التخييل في الشعر [2]. فالكلمةُ الموحيةُ المعبّرةُ من أهمّ العناصر في تكوين الصورةِ الشعرية ، حتى إننا لا نكاد نفرّقُ بين ما يرجع إلى اللّفظ ، و ما يرجع إلى الموسيقى في جمال القصيدة [3] ؛ ذلك أن الكلمة تحمل شحنةً شعوريّةً ، و نفسيةً ، و فكرية [4] ، فهي تقوم بتنشيطِ الحواسِ ، و إلهابها[5] . لكنّ الكلمةَ لا تقوم بذلك لكونها كلمةً ، بل إنّ « السياق وحده هو الذي يوضّحُ لنا ما إذا كانت الكلمةُ ينبغي أن تؤخَذَ على أنها تعبيرٌ موضوعيٌّ صِرفٌ ، أو أنها قُصِدَ بها ـ أساسا ـ التعبيرُ عن العواطف و الانفعالات ، و إلى إثارةِ هذه العواطفِ و الانفعالات .»[6]

فجمالُ الاستعارةِ ـ مثلا ـ نابعٌ أساسا ممّا في الكلمةِ من حَمْلٍ ، أو خَصْبٍ كامن[7].

---

[1] – دور الكلمة في اللغة ، ص 55. و ينظر : دلالة الألفاظ ، ص 42.

[2] – منهاج البلغاء ، ص89. و ينظر :البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص26.

[3] – النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ص 332.

[4] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 40.

[5] – الشعر العربي المعاصر ، ص 132.

[6] – دور الكلمة في اللغة ، ص 70.

[7] – الصورة الأدبية ، ص 125.

و قد كان للفظِ دورٌ كبيرٌ في صبْغِ الصّورةِ الكليّةِ في هذه البكائيّةِ بلونٍ من الحزن ، ما جعلها تقطرُ ألماً و كمداً ، و تذوب لوعةً وأسى .

و يمكن أن نميّز خمسَ (5) مجموعاتٍ من الألفاظِ الموحيةِ التي ساهمت بشكلٍ وافرٍ في رسمِ الصورةِ الجنائزيّةِ الحزينة (ثنائية الموت و الغربة ، وما يتعلق بها من تحسّر و تمنٍ).كما نسجل حضورا مهما للفعل الدّال على الرؤية ، مما يُشعرنا كأننا نشاهد شريطا مصورا[1].

1 . الألفاظ الموحية بالموت .

2 . الألفاظ الموحية بالغربة .و الحنين إلى الوطن .

3. الألفاظ الدالة على التحسّر.

4 . الألفاظ الدالة على التمني .

5 . الأفعال الدالة على الرؤية .

1 . **الألفاظ الموحية بالموت**[2] :زفرة* ، غالت ، السانحات ، هالك ، يبكي ، باكيا ، الدّهر*، صريع ، قبري ، قضائيا ، منيّتي ، وفاتيا ، الموت ، روحي ، القبر ، الأكفان ، ابكيا ، مضجعي* ، جراني ، خلّفتماني* ، أوصالي* ، عظاميا* ، الميراث ، البُعد* ، يدفنونني ، نعيّك ، باكيا ، متّ ، القبور، ، الرّيم ، جدثا ، العظام* ، البواليا ، لا تلاقيا ، لا تدانيا ، بلّغ* ، سلم* ، عطّل* ، تُبكي ، بواكيا ، بكين ، باكية ، البواكيا .

2 . **الألفاظ الموحية بالغربة ، و الحنين إلى الوطن** :

الغضا ، الهوى ، نائيا ، خراسان ، مرو ، قفرة ، سهيل ، قفرة ، الرمل .

فـ" الغضا " و " الرمل " ، و " سهيل " استُعملت .كما مرّ . رموزاً للوطن . و إذا وقفنا قليلا عند لفظةِ " الغضا " ، فزيادةً على ما تقدّم هي تحملُ معنى الحُرقةِ ؛ فحَطبُ شجرِ الغضا من أجودِ الحطبِ ، و نارُه شديدةُ الحرارة [3].

و من الألفاظِ الموحيةِ بالغربة : " مرو" و " خراسان" ، و قد قرنهما بالموت : "غالت خراسان هامتي "، و " تراءت عند مرو منيّتي " ؛ و بذلك أسهمتا في تشكيلِ الصورةِ الكليّةِ المتمحورة على ثنائيةِ " الموتِ و الغربة ".

---

[1] - البنيوية و العمل الأدبي – دراسة بنيوية شكلانية – (لمرثية مالك بن الريب) ، ص 144- 145.

[2] – منها ألفاظ لا تدل في أصلها على الموت، و إنما اكتسبت تلك الدّلالة من السياق الذي وُظّفت فيه ، و نشير إليها بـ :*.

[3] – ينظر : لسان العرب ،"مادة : غضا " ج15 ، ص 128.

3 . **الألفاظ الدالة على التحسّر** : لله دري ، و درّ (تكررت خمسَ مرات) ، لهف نفسي.

4 . **الألفاظ الدالة على التمني** : ليت (تكررت خمسَ مرات) ، لو.

5 . **الأفعال الدالة على الرؤية** :ترني ، تراءت ، يقر بعيني ، بدا ليا ، تراني(تكررت ثلاثَ مرات) ، تري ، أقلب طرفي ، لا أرى ، عيون المؤنسات ، شهدن .

رابعا . العاطفة و الشعور :

الصورةُ في الشعرِ هي أساسًا بنتُ العاطفةِ ،« فهي التي تنتقي ألوانَ الصوَرِ، فتركِّز الأصباغَ أو تمزج الألوانَ»[1] وكلّما كانت الصورةُ أكثرَ ارتباطا بالعاطفةِ و الشعور ،كلّما كانت أقوى صدقا ، و أعلى فنًّا [2]. وقد أدرك "وايلي Whalley " تلك الصّلةَ الوثيقةَ بين الصورةِ و الشعور ؛ حيث يقول : « إنّ الشعورَ ليسَ شيئا يُضافُ إلى الصورةِ الحسّيّةِ ، و إنما الشعورُ هو الصورة ، أي إنها هي الشعورُ المستقرُّ في الذاكرةِ الذي يرتبط في سرّيةٍ بمشاعرَ أُخرى و يعدِلُ منها . و عندما تخرج هذه المشاعرُ إلى الضوء ، و تبحث عن جسم ، فإنها تأخذُ مظهرَ الصورة .»[3] و مؤَدّى هذه النّظرةِ هو أنّ الصورةَ مظهرٌ خارجيٌّ حسّيٌّ للعاطفةِ و الشعور .

و صدورُ الصورةِ الشعريّةِ عن العاطفةِ يمنحها العبقريّةَ و الأصالةَ ، و قد أكّد ذلك " كولردج " في دراستِه شعرَ " شكسبير"[4].

و إذا عُدنا إلى تحليلِ الشرائحِ التي كوّنت مشاهدَ الصورةِ الكلّيةِ في هذه المرثيّة ، تبيّن لنا أنها نشأت عن عاطفةِ الحُزنِ المِمِضِّ المسيطرةِ على القصيدةِ ؛ إذ « ترى الصورَ الجزئيّةَ تذوب حسرةً وألما في ترابطٍ وثيق .»[5] فالصورة في البيت الثاني : " ليت الغضا ماشى الرِّكاب " ، صدرت عن الشّوقِ الجارفِ للوطن .

---

[1] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص26.

[2] – النقد الأدبي الحديث ، ص 444.

[3] – الشعر العربي المعاصر ، ص 135.

[4] – ينظر : النقد الأدبي الحديث ، ص 411.

[5] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 196.

و في البيت الخامس : " أجبت الهوى لما دعاني بزفرةٍ " ، صورةٌ نابعةٌ من تباريحِ الشوقِ و الهوى ، فهذه العاطفةُ هي التي جعلت " الزّفرة "كلامًا يُجاب به الدُّعاءُ ، بل جعلتها أبلغَ من أيِّ كلام .

وصورةُ السيفِ و الرّمحِ الباكيين ، في البيت الثاني عشر، نتجت عن الشعور بالوحدةِ و الغربة . و في البيت الثالث عشر صورةُ الحصانِ يجرُّ عنانَه إلى الماء ، صادرةٌ عن عاطفةِ الحبِّ ، والشفقةِ على هذا الجواد ، و هي تكشفُ عن مكانته في نفس صاحبه .

و صورةُ جرّه من ثوبه ، في البيت الثالث و العشرين ، عدَلت من الشّعورِ بالعجزِ، واليأس ، و الحزن و الانكسارِ النّفسيِّ الذي يشعر به العزيزُ إذا ذلّ ، و القويُّ إذا ضعف و تهالك . إنها نافذةٌ نُطِلُّ من خلالها على ما يدور في نفس الشاعر الفارسِ الذي كان يصول و يجول ، و ها هو يُجَرُّ من ثوبه مُذعِنا مستسلما .

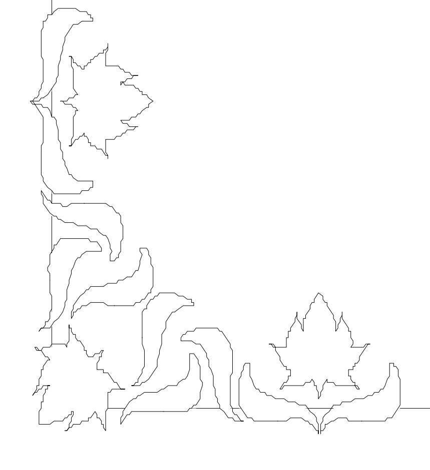
و الصورةُ في البيت الرّابع والثلاثين : " إذا أدلجوا عنّي و خُلِّفتُ ثاويا " قد نتجت عن الشّعورِ بالفزع و الخوفِ من المجهول .



خصائصُ الصورةِ الفنّيّة و وظائفُها.

*خصائص الصورةِ الفنية.

**وظائفُ الصّورةِ الفنية .



أ) خصائص الصورة الفنيّة:

1. التطابق مع التجربةِ الشعرية :

سبق أن ذكرنا في التمهيدِ لهذا الفصل بأن الصورةَ ليست ضربا من الزينة [1] . و لنجاحِ هذه الصورةِ الفنيّةِ في الشعرِ ،لا بدّ أن تكونَ ترجمةً صادقةً لشعورِ مُنشِئِها ، فالصّورةُ هي الشعورُ نفسه [2].

« و إذا كانت القيَمُ الشعوريّةُ تسبق القيمَ التّعبيريّةَ في العمل الأدبيِّ ، فإن الأديبَ لا يُنشئ عبارةً ما إلاّ إذا عاش ما تدلُّ عليه في شعوره ، فتأتي العباراتُ صادقةَ الدّلالةِ على ما في الشعور.»[3]

فالتطابقُ مع التجربة الشعريةِ إذن ، من أهمِّ خصائصِ الصورةِ الفنية ،« فكلُّ صورةٍ كلّيةٍ ، أو عملٍ أدبيٍّ ، يحدث نتيجةَ تجربةٍ خامرت نفسَ صاحبها ، و تفاعلت في جوانبها المختلفة .»[4]

والمقصود بالتجربة الشعريةِ تلك الصورةُ النفسية الكاملةُ التي يصوّرها الشاعر [5].

و تُعدُّ الصورةُ الفنيّةُ في معناها الجزئي و الكلّي الوسيلةَ الفنيّةَ لنقل التجربةِ ،« فما التجربةُ الشّعريةُ كلُّها إلاّ صورةٌ كبيرةٌ ذاتُ أجزاء ، هي بدورها صورٌ جزئيّةٌ تقومُ من الصورةِ الكليةِ مقامَ الحوادثِ الجزئيّة .»[6]

و أهمُّ ما يُحقّقُ التطابقَ بين الصورة الفنيةِ ، و التجربةِ الشعريّةِ وحدةُ الموضوع ، و وحدةُ المشاعر[7].

و إذا كان بعضُ الدّارسين يرون أنه من الصعب توضيحُ التّطابقِ بين الصّورة و تجربةِ الشاعرِ الذي غاب عنا من قرونٍ مضت [8]،إلاّ أنّنا نستطيع أن نؤكّد التطابُقَ بينهما في هذه المرثيّةِ ؛ فهي لوحةٌ من الحزن و البكاء ، فصورةُ الحنين و الشوقِ المبرّح للوطن ، و صورةُ مراسمِ الجنازةِ والمأتمِ ، و

---

[1] – الصورة الفنية ، ص 383.

[2] – الشعر العربي المعاصر ، ص 135.

[3] – نظرية التعبير الفني عند سيد قطب ، ص102.

[4] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 29.

[5] – النقد الأدبي الحديث ، ص 383.

[6] – نفسه ، ص443.

[7] – نفسه ، ص395.

[8] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 29.

صورةُ السيفِ و الرّمحِ الباكيين ، و الحصان الذي يجرُّ عنانَه إلى الماء ، كلُّها صورٌ وثيقةُ الصّلةِ بنفسِ الشاعرِ ، فهي تذوب حزنا و أسى ، بل إنّها الشعورُ نفسُه انعكس في تلك الصور .

2 . الوحدةُ و الانسجام :

إذا كانت الصورةُ الفنيةُ متطابقةً مع التجربةِ الشعرية ، فلا بدّ من وحدتها ، و انسجامها حتى يتمَّ لها التأثيرُ المنوطُ بها ؛ إذ « ينبغي أن تؤدّيَ كلُّ كلمةٍ . بل كلُّ حرف . وظيفتَها في الصورةِ الجزئيّةِ ، و كذلك تؤدّي الصورةُ الجزئيةُ بعد استيفائها و تمامها دورَها الحيَّ ، و تأخذ مكانها المرهونَ بها في الصورةِ الكليّة .»[1]

و قد شكّلت الصورُ الجزئيّةُ . المذكورة آنفا . لوحةً من الحزنِ الممِضِّ ، تتداعى فيها الصّورُ تداعيا ، « و تداعي الصورِ أوضحُ ملاءمةً للوجدان من العناصرِ المكسّرةِ غيرِ المنتظِمة .»[2]

إنّ الوحدةَ و الانسجامَ الذي تميّزت به الصورةُ في هذه البكائية يُعطي القارئ « انطباعا قويا كأنه لا يقرأ قصيدةً ، و إنّما يُشاهد لوحةً فنية ، انطباعا لا يسمح بتفتيتِ الصورِ إلى العناصرِ المكوِّنةِ لها .»[3]

3 . الإيحاء :

للصورةِ الفنيةِ مكانةٌ كبيرةٌ في الشعر ؛ فهي التي تُعطيه القُدرةَ على الإيحاء و التأثير[4]. فهي تفرض علينا نوعا من الانتباه إلى المعنى ، أو الشعور الذي تُجسّده ، و في الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ، أو ذلك الشعور و نتأثر به [5].

و ممّا يجعل خاصيّةَ الإيحاءِ منوطةً بالصورةِ الفنيةِ ،كونُها « لا تنصُّ على المضمون صراحةً ، و لا تكشف عنه مباشرةً ، بل يوحى بها من غير تصريح .»[6] فطبيعةُ الصورةِ تأبى المكاشفةَ ، و

[1] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 30.
[2] – الصورة الأدبية ، هامش ص 37.
[3] – النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ص 333.
[4] – دراسات في النص الشعري (العصر الحديث) ، ص11.
[5] – الصورة الفنية ، ص 328.
[6] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 32.

تعتمد الإيحاء ؛إذ « ليس الشيء هو ما يلزم رسْمُه ، و إنّما الفكرة التي نكوّنها عنه.»[1] وهي بذلك تسْتكشِف شيئا بمساعدة شيءٍ آخر [2].

و الصورةُ الفنيةُ في هذه المرثية تتجاوزُ حدودَ التّقريرِ إلى الإيحاء . لقد جاءت وثيقةَ الصّلةِ بالشعور ، و العالَمَ الدّاخليِّ المسيطرِ على الشاعر[3].

و لنقفْ عند بعضِ الصّور التي تميّزت بخاصّةِ الإيحاء، وأولها صورةُ الشاعرِ يتقنّع من زفرته:

6-أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ، **تَقَنّعْتُ مِنْهَا، أن أُلامَ، ردائيا.**

توحي هذه الصورةُ بإحساسٍ مُرهَفٍ ، و شعورٍ رقيق ، فالهوى يبرّحُ بالشاعرِ . على الرَّغم من فتكه و غزوه . فتنبعثُ زفرةٌ حَرَّى من أعماقِ أعماقه ، و لكنّه لا يُبديها ، بل يستُرُها عن الآخرين أن يروه ، و قد ضعف . و في ذلك إيحاءٌ كذلك بمُجاهدةِ النفسِ أن تُبديَ ارتياعَها وضعفها.

و الصورةُ الثانيةُ التي نقف عندها صورةُ السيفِ و الرّمح الباكيين :

12-تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ، فلمْ أَجِدْ سِوَى **السَيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ باكيا**

لقد بعث الشاعرُ الحياةَ في الجمادِ ، فخلعَ على السيف و الرّمح مشاعرَ و عواطفَ ، و جعلهما يذرفان الدّموعَ لموتِ صاحبِهما .

و في هذه الصورةِ من الإيحاء ما فيها ، فهما الصديقان الوفيان لهذا الفارِسِ الذي يموت غريبا، فلا أحدَ يَبكيه صادقا غيرهما . و هي توحي بشعور عميقٍ بالحزن و الأسى لدى الشاعرِ ؛ فلا أحدَ من الرّفاق تربطه به علاقةُ محبةٍ صادقةٍ ، تجعله يبكيه صادقا ، فلم يجد سواهما باكيين**!**

و الصورةُ الثالثةُ الموحيةُ هي صورةُ الجوادِ الأصيل الذي يجرُّ عنانَه إلى الماء :

13- **وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ يَجُرّ عِنَانَهُ إلى الماء** ، لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ساقيا زيادةً على الشعورِ بالشفقةِ ، و الرأفةِ بهذا الحصانِ الأصيلِ المنكوبِ في صاحبه التي تُثيرها فينا هذه الصورة ، فهي توحي بشعورٍ إنسانيٍّ عظيمٍ . فأن يتذكّر هذا الفارسُ المحتضِر حصانَه ، و يرثي لحاله ، و هو في سكراتِ الموت ، فذاك قمّةُ الإنسانيّةِ ، و كأنّه يريد أن يقول لنا بأن المصيبةَ لا تتوقّفُ عند موتِه ، بل

---

[1] – علم النص ، هامش 12 ، ص 76.

[2] – الشعر العربي المعاصر ، ص 143.

[3] – أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 74.

تتعدّاه لتُصيب الآخرين ، و منهم هذا الحصانُ الأعجمُ العطِشُ الذي يُريدُ أن يُطفئ ظمأه ، و لكن أنّى له ذلك ، و هذا اللجامُ يمنعه ، و صاحبهُ الذي كان يعتني به صريعٌ ؟

أما الصورةُ الرابعةُ الموحيةُ التي نرى ضرورةَ الوقوفِ عندها ، فهي صورةُ الأصحاب يرفعونه؛ ليرى سهيلا :

17-أَقُولُ لأصْحابي ارْفعوني لأنّني يَقِرّ بِعَيْني أن سهَيلٌ بَدَا لِيا.

إنها صورةٌ توحي بمدى شوقِ الشاعرِ إلى موطنه ، فقد يئس من المبيتِ فيه و لو ليلةً واحدة يُزجي القلاصَ النواجيا . و إذِ استحال تحقيقُ تلك الأمنيةِ ، فهو يتعلّق بآخرِ ما يُمكن التعلّقُ به ممّا يمكن أن يذكّره بوطنه ، فسهيلٌ يطلع من ناحيته ، أفلا ينظرُ إليه ، و يملأ عينَه برؤيتِه لعلّ نفسَه تقِرّ ، و تهدأ ؟!

و من الصورِ الموحيةِ كذلك تكنيته على والديه بـ " الكبيرين " و " الشيخين ".

10-وَدَرُّ كَبيريَّ اللّذين كِلاهُمَا عَليّ شَفيقٌ ، ناصِحٌ، قد نَهانِيا.

47-وَسَلِّمْ على شيخيّ مِنيّ كِلَيْهِما ، وبلِّغ كَثيراً وابْنَ عمّي وخَاليا.

توحي هذه الصورةُ بعظمِ المصيبةِ ، فمن لهذين الشيخين بعده ؟ إنّه أملُهما الذي يُرجّى ، و ها هو يأفل ، و يغيب . كما توحي بما بين جنبي الشاعر من شفقةٍ ، و رحمةٍ بهذين الوالدين اللذين قد بلغا من الكبَرِ عتيّا ، و قد أوصى الله تعالى بهما خصوصا في مثلِ هذه الحال : ﴿ وَقَضَى رَبُّكَ أَلاّ تَعْبُدُوا إلاّ إيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إحْسَانًا إمَّا يَبْلُغَنَّ عِنْدَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلاهُمَا فَلا تَقُلْ لَهُمَا أُفٍّ وَلاَ تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلاً كَرِيمًا ﴾[1] .

ب) وظائفُ الصّورةِ الفنية :

ليست الصورةُ في الشعرِ ضربا من الزينةِ ، أو الزُّخرف [2]، إنّما هي الوسيلةُ المرغوبةُ عند الشاعر ، يتوسّلُ بها نقلَ أفكارِه ، وعواطفه ، ومشاعره . فهي« ترمي إلى التعبير عمّا يتعذّر التعبير التعبيرُ عنه.»[3] و من ثَمَّ كان لزاما دراسةُ وظيفتِها في العملِ الأدبيِّ،و أهميّتها للمبدع و المتلقّي على السواء [4].

[1] - الإسراء / 23.

[2] - الصورة الفنية ، ص 383.

[3] - دليل الدراسات الأسلوبية ، ص79.

[4] - الصورة الفنية، ص 9.

و قد كان القدماءُ من علماء البلاغةِ يحصرون وظيفةَ الصورةِ في الوظيفة النفعيّةِ الخالصةِ التي تحقّقُ توجيهَ سلوكِ المتلقي ، متمثّلةً في : التأثير و الإقناع ، و الشرح و التوضيح ، و المبالغة ، و التّحسين و التقبيح ، و الوصف و المحاكاة [1].

و الحقيقةُ أن وظيفةَ الصورةِ لا تتمثّلُ في كونها تحاكي الأشياءَ ، أو تجعلنا نتمثّلها من جديد، و إنما تتمثل وظيفتُها في أنّها تجعلنا نرى الأشياءَ في ضوءٍ جديد ، و من خلال علاقاتٍ جديدةٍ تُخلِّفُ فينا وعيا و خبرةً جديدة [2].

و للصورةِ الفنيّةِ وظائفُ عدّة [3]. و سنقف في هذا المقام على وظائفَ ثلاثٍ أدّتها الصورةُ الفنّيةُ في هذه القصيدة :

. نقل الشعور و العاطفة.

. نقل التجربة الشعرية بأوجز عبارة .

. بعث الحياة في الجماد .

1 . نقل الشعور و العاطفة :

سبق أن بيّنا ما للعاطفةِ و الشعورِ من دورٍ في إنتاج الصّورةِ الفنيّة ، فعبقريّةُ الصورةِ عند شكسبير . مثلا . مصدرُها سيطرةُ العاطفةِ عليها [4].

إن الشاعر لا يرسم صورةً إلا إذا عاش ما تدلّ عليه في شعوره و إحساسه ؛ فتأتي مترجِمةً لتلك المشاعرِ والعواطف [5].

لقد سيطرت عواطفُ الحزنِ الشديدِ ، و الأسى العميقِ على هذه البكائيّة ، فجاءت صورُها خاضعةً لها ، فلوّنتها بلونها القاتم .

و نقف عند بعض الصور ، فمحاكمتُها تستطيع أن توضّح لنا التماسكَ الفنيَّ في القصيدةِ بأكثرَ من الإنصاتِ إلى ما فيها من حزن ، و بكاء [1].

---

[1] – ينظر : نفسه ، من ص 331 إلى ص 363.

[2] – نفسه ، ص 310.

[3] – ينظر : نفسه ، ص33 – 34. و كتاب الصناعتين ، ص 295.

[4] – النقد الأدبي الحديث ، ص 411.

[5] – ينظر : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، ص 131.

و إذا توقّفنا عند صورةِ الوطنِ الذي ينتقل مع الرّكب . و هي صورةٌ يتمنّاها الشاعرُ ، و يفترضها افتراضا . و صورة رفعِ أصحابه له بأقصى ما يمكنهم لعلّه يرى سهيلا الذي يطلع من ناحية وطنه . ألا تُترجِمُ هاتان الصورتان . بأكثرَ من أيِّ تعبيرٍ آخرَ . عاطفةَ الحنين إلى الوطن ، التي جعلته يتمنّى المستحيلَ ، و يتعلّقُ برؤيةِ كلِّ ما يمكن أن يُذكّرَه بذلك الوطنِ البعيد ؟

و صورةُ السيفِ و الرّمح الباكيين تعكس الشعورَ بالغُربة و الوحدة ، ما يجعل الحزنَ حزنين ، و الفجيعةَ فجيعتين ؛ فإذا لم يكن من الموتِ بدٌّ ، فليس يطلب المرءُ سوى أن يكون آخرُ عهده بالحياة في وطنه بين أهله ، و أحبته .

كما أن الصورَ التي جسّدت مشهدَ الدّفنِ ، و مراسمَ الجنازةِ : من حفرٍ للقبر ، و تهيئةِ الأكفان ، و الجرّ من الثوبِ ، و تعطيل القلوص ، و النساء الباكيات ، و غيرها ، تعكس شعورا عميقا بالحزن لفارسٍ كان صعبَ القيادِ ، و ها هو يرى نفسَه عاجزا عن الحِراك ، يُحفَرُ قبرُه ، و تُهيّأ أكفانُه أمام عينيه . وما صورةُ جرِّه من ثوبِه إلا انعكاسٌ لذلك الشعورِ بالعجز و الانكسار. و لكنّه لا يترك صورةَ هذا الحاضر المؤلِم لتسيطِرَ على الموقفِ ، فيهرُب إلى صورةِ الماضي المشرِق ، ولكنّ ذلك الهروبَ زاد الصّورةَ مرارةً ، و ألما لما عُرِضت الصّورتان وجهًا لوجه . فالشاعرُ لما يتذكّر ما كان عليه من إقدامٍ و شجاعةٍ ، و جودٍ ، و كرمِ أخلاق ، قد ننخدعُ بكونها تحمل مشاعرَ الفخرِ و الاعتزاز ، و لكن بشيء من التأمّل نكتشف أنّها في جوهرها تعكس شعورَ الحزنِ المسيطرِ على القصيدةِ كلِّها ، ففي العودة إلى الماضي نرى الصّورَ تمرُّ سراعًا في تجلٍّ في شبهِ غيبوبة ، كما يقول "جوته "[2] ، و لا ندرك مدى عمقِ شعورِ الحزن و الانكسارِ إلا إذا عدنا إلى واقعِ المأساةِ التي يعيشها الشاعرُ " مأساة الموت و الغربة " ؛ فنقارن بين الصورتين ، فيتجلى لنا الحزنُ القاتلُ الذي تعكسه هذه الصورة .

أمّا صورةُ المستقبل الذّاتي ، فقد عرضها بسرعةٍ فائقةٍ ، و فيها تلهّفٌ و حسرةٌ ، و فزعٌ مما سيأتي دون أن يقفَ عند التفاصيل،ليس لأنه لا يعرفُ ما سيأتي ، متمثلا قولَ زهير:[من الطويل]

وَأَعلَمُ ما في اليومِ وَالأَمسِ قَبلَهُ وَلَكِنَّني عَن عِلمِ ما في غَدٍ عَمِ[3]

---

[1] – فن الشعر ، ص 247.

[2] – الصورة الأدبية ، ص 37.

[3] – شرح المعلقات السبع ، ص155.

بل لأنه يهربُ من ذكرِ الآتي ، فهو لا يريد أن يقفَ عنده ، و في ذلك التجاوزِ أبلغُ تعبيرٍ عن الشعورِ بالفزعِ و الخوف . و قد دأَب الناسُ أن يتحاشوا ذكرَ ما يكرهون أو يخافون ، فإذا ذكروه كنّوا عليه، و لم يصرّحوا بذِكره .

و هكذا ، نرى الصورَ قد جاءت لتصلَ بنا إلى سرِّ القصيدة [1] ، و هو الكشفُ عن شعور الحزن الممِضِّ وليدِ ثنائيةِ الموتِ و الغربة .

2 . نقل التجربة بأوجزِ عبارة :

تُعدُّ الصورةُ الشّعريةُ « أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقةِ ، و المشاعرِ الكثيفةِ في أوفرِ وقت ، و أوجزِ عبارة [2].

و قد أشارَ القدماءُ إلى هذه الوظيفة ، فأبو هلال العسكريّ يرى أن من أغراضِ الاستعارةِ الإشارةَ إلى المعنى بقليل من اللفظ [3]. كما أن الشيخَ عبد القاهر الجرجاني جعلَ الإيجازَ أهمَّ ما يُميّزُ التعبيرَ بالاستعارة ، « ومن خصائصها التي تُذكَر بها، وهي عنوانُ مناقبِها ، أنّها تُعطيك الكثيرَ من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تُخرجَ من الصدَفة الواحدة عِدّةً من الدُّرَر، وتَجْنِيَ من الغُصْن الواحدِ أنواعاً من الثَّمر .»[4]

و تُعدّ الاستعارةُ ، و الكنايةُ أكثرَ الصّورِ البلاغيّةِ تحقيقا للإيجاز ؛ ففي الاستعارةِ يقع الاتّحادُ بين طرفي التشبيه ، و تُلغى الحدودُ بينهما [5] ، فيصبحان شيئا واحدا .

أما الكنايةُ فهي « لمحةٌ دالّة ، و اختصارٌ و تلويحٌ يُعرَف مجمَلا .»[6] و هي تعتمد على الإيحاء لا التصريح ؛ مما يجعل اللفظَ منفتِحا على معاني عديدة [7]. و قد رأينا سيطرة الكنايةِ كأداة للتصوير

---

[1] – فن الشعر ، ص 247.

[2] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 34.

[3] – كتاب الصناعتين ، ص 295.

[4] – أسرار البلاغة ، ص 30

[5] – الخصومات البلاغية و النقدية ، ص 97.

[6] – العمدة ، ص 255.

[7] – ينظر : البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 180.

في هــذه القصــيدة ؛ إذ شــكلت نســبةَ 66,19 % مــن مجمــوعِ الصــورِ البلاغيّــةِ ، و نســبةَ 52,80% من مجموعِ صورِ القصيدة .

و ليست وظيفةُ الإيجازِ منوطةً بالصورةِ البلاغية و حسب ، بل إن الصورةَ الحقيقيةَ أيضا تؤدي تلك الوظيفةَ أحسنَ أداء .

و من الصورِ التي أدّت وظيفةَ الإيجاز الاستعارةُ المكنيةُ في البيت الثاني عشر :

12-تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ، فلمْ أَجِدْ   سِوَى السَيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ باكيا

فصورةُ السيفِ و الرّمح الباكيين ، زيادةً على الشعور الذي نقلته ، فقد أوجزت أحسنَ الإيجاز ، و أغنت عن كثيرٍ من الألفاظ التي قد يبكي بها الشاعرُ مصيبتَه ، و هو يموت غريبا ، وحيدا ، و لا يجد من يذرف عليه دمعةً صادقة .

و من الصور التي أدّت تلك الوظيفةَ أيضا الكنايةُ في البيت العاشر ، و البيت السابع و الأربعين :

10- وَدَرُّ **كَبيريَّ** اللّذين كِلاهُمَا   عَليّ شَفيقٌ ، ناصِحٌ، قد نَهانِيا

47- وَسَلّمْ على **شيخيّ** مِنيّ كِلَيْهِما ،   وبلِّغ كَثيراً وابْنَ عمّي وخَاليا

لقد أدّت التكنيةُ عن الولدين بالكبيرين ، و الشيخين وظيفةَ الإيجاز ، و التلويح بكثيرٍ من معاني الرّحمةِ ، و الشّفة ، و خفضِ الجناح ، و عظمة مصيبة هذين الوالدين في ابنهما ؛ فهما في حاجةٍ إليه . كما تلوّحُ برقّةِ شعورهما ، فالشيخ إذا بلغ من الكبَرَ عِتيا أصبح يتأثر لأبسطِ الأمور ، فما بالك بفقد ابنه ؟!

و من الكناياتِ التي أدت وظيفةَ الإيجاز كذلك تلك الواردة في البيت الحادي و الخمسين :

51- فمِنْهُنّ أُمّي، وابْنتاها، وخالتي،   **وباكِيَةٌ أُخرى** تَهيجُ البَواكِيا

ففي قوله : "وباكِيَةٌ أُخرى تَهِيجُ البَواكِيا " إشارةٌ إلى امرأة . و لكن من هي هذه الباكية ؟ هل هي زوجته ؟ أم هي ابنته ؟ أم هي امرأةٌ يحبّها و لا يريد الإفصاحَ عن اسمها ؟ أم إنها امرأةٌ تُحبه ، و هو يُقدّرُ ذلك الحبَّ ، فيشير إليها و لا يفصح ؟

و من الصور الحقيقيّةِ التي أوجزت ، تلك التي جاءت في البيت الثالث و العشرين :

23- **خُذَاني، فجُرّاني بِبُردي إليكما،**   فقد كُنْتُ، قبل اليوم، صَعباً قياديا

فصورةُ جرِّه من بُردِه تختصرُ كلَّ معاني الضعف ، و انعدامِ الحول ، كما تختصرُ كلَّ مشاعرِ الحزن و الانكسار النفسي.

كما أن الصورةَ الحقيقيةَ التي رسمها للحصان . في البيت الثالث عشر . و هو يجرُّ عنانه إلى الماء أغنت عن كثيرٍ من الكلماتِ التي قد يُصوّر بها الشاعرُ عِظَمَ المصيبةِ بموته ، فهي تتعدّى فجيعةَ الوالدين ، و الزوجةِ ، و الأهلِ إلى هذا الحيوانِ الأعجم الذي قد يكون أكبرَ المتضرّرين ، فهو لا يجد حتى من ينزع عنه هذا اللجامَ ، ليرِدَ الماءَ ، و يُطفئَ ظمأه .

3 . بعْثُ الحياةِ في الجماد :

إن الصورةَ في الشعرِ من أهمِّ مصادرِ طاقتِه ؛ فهي التي تحوّله من كتلةٍ جامدةٍ إلى كائن حيّ . و هي « تتعمّقُ المحسوساتِ ، و تبعث الحياةَ في الجمادِ ، و تبثُّ الرّوحَ في كلِّ ما يتناوله الشاعرُ فيها .»[1]

و لعلّ الاستعارةَ و المجازَ العقليّ أقدرُ الصورِ البلاغيّةِ على أداءِ تلك الوظيفة . يقول الشيخ عبد القاهر مبينا وظيفةَ الاستعارة : « فإنك لترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً ، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً .»[2]

كما أن أهمَّ وظيفةٍ يقومُ بها المجازُ العقليُّ هي بعثُ الحياةِ في الجمادِ ، و تحريكُ ما عادته السّكون [3].

وتأتي الصورةُ الشعريةُ « لترسمَ عالَما جديدا يريد الشاعرُ أن يصوِّرَه ، و يُضفي عليه ما في نفسِه من مشاعر .»[4] و لذلك تأتي في أحيانٍ كثيرةٍ غيرَ واقعيةٍ ، و إن كانت مُنتَزَعةً من الواقع؛ لأنها تنتمي في جوهرها إلى عالَمِ الوجدان أكثرَ من انتمائها إلى عالَمِ الواقع .»[5]

و من الصّور التي بعثت الحياةَ في الجماد :

1 . صورةُ " الغضا " (موطن الشاعر) يمشي مع الرّكَاب ، إنها صورةٌ غيرُ واقعيّةٍ ، يتمنى الشاعرُ لو أنها حدثت ، و ما دام لا يستطيع العودةَ إلى الوطن، فلمَ لا ينتقل إليه هذا الوطن؟

---

[1] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص34.

[2] – أسرار البلاغة ، ص 40.

[3] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 211.

[4] – الصورة الشعرية في شعر الأخطل الصغير ، ص 71.

[5] – الشعر العربي المعاصر ، ص 127.

و من هنا بعث الحياةَ في " الغضا " ، لما تمناه سائرًا مع الرِّكاب .

2 . " غالت خراسان هامتي " سبق أن صنّفنا هذه الصورةَ ضمن المجازِ العقليِّ ، لا المجاز المرسَل ، و لا الاستعارة ، فقد أسند فيها الفعلَ إلى من لا إرادةَ له ، و بذلك فهو يشخّص خراسانَ، و يبعث فيها الحياةَ ، ويجعلها تفتكُ بهامته .

3 . صورةُ السيفِ و الرّمحِ الباكيين ، فقد بعث الحياةَ في الجماد ؛ فالسيفُ لا يبكي ، و لا الرمح ، و لكنّ الشعرَ يؤكّد وجودَ اللاّوجود [1].

لقد بُعثت الحياةُ في السيف و الرّمحِ ، فقامت الصورةُ بوظيفةِ التشخيص الذي يُعرّفه سيد قطب بأنه :« يتمثّلُ في خلْعِ الحياةِ على الموادِ الجامدةِ ، و الظواهرِ الطّبيعيّةِ ، و الانفعالاتِ الوجدانيةِ. هذه الحياةُ التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانيةً ... وتهب لهذه الأشياءِ كلِّها عواطفَ آدميّةً ، و خلجاتٍ إنسانية .»[2]

و في نهاية هذا الفصلِ الذي خصّصناه لدراسةِ "السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الفنيّةِ" لمرثيةِ مالكٍ بنِ الرّيبِ يمكن أن نخلصَ إلى :

1 . ندرة التشبيهِ و الاستعارةِ في هذه المرثيّة يُعدُّ سمةً أسلوبيّةً ؛ ففي ذلك انزياحٌ عن النّمطِ المألوفِ في عصرِ الشّاعرِ ، حيثُ كان التشبيهُ مطلبَ الشّعراءِ ، و الاستعارةُ ملكةَ الصورِ البلاغة .

2 . كثرةُ توظيفِ الكنايةِ يُعدُّ سمةً أسلوبيّةً في القصيدةِ ، و ذلك يتلاءَمُ مع ظروفِ إنشادِ هذه المرثيّةِ ، فالشاعرُ يُحتضَرُ ، فما أحراه بالاقتصادِ في التعبير ، والتّلميحِ لا التصريح !

3 . كان للصورِ الحقيقيّةِ حضورٌ كبيرٌ في تشكيلِ الصورةِ الكليّة ، بل إنّها كانت في كثيرٍ من الأحيانِ أبلغَ تعبيراً ، و أكثرَ تأثيرًا من الصّورِ البلاغيّة .

4 . أمّا السّمةُ الأسلوبيةُ المميّزةُ للصّورةِ الكلّيّةِ في هذهِ البُكائيّةِ (ثنائية الموت و الغربة)، فتتمثّل في تضافر كلٍّ من الموسيقى الخارجيّةِ ، و الدّاخليّة ، و الصورِ الجزئيّةِ ، و الألفاظِ الموحيةِ ، والعاطفةِ و الشعورِ في رسمِ تلك الصّورةِ التي تذوب حُزنا ، و تقطر ألما

---

[1] – علم النص ، ص 77.

[2] – نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، ص 135.

. و الدارِسُ لا يستطيعُ أن يُرجِعَ جمالَ الصّورةِ الكلّيّةِ في هذه المرثيّةِ إلى عنصرٍ بعينِه من تلك العناصرِ ؛ فجمالُها ناتِجٌ عنها مُجتمعةً ، لا مجزّأة .

5 .كما نُسجّل سمةَ التّطابقِ في الصورةِ الفنيةِ مع التجربةِ الشعريّةِ ، و سمةَ الوحدةِ و الانسجامِ بين عناصر الصورةِ الكليّة .

الفصل الثالث

السّماتُ الأسلوبيّةُ في البنى النّحويّةِ و البلاغية.

تمهيد :

قديما حدَّ ابنُ جني (ت392هـ) اللغةَ بأنّها:« أصواتٌ يعبِّر بها كلُّ قومٍ عن أغراضهم .»[1] و«الصوتُ أصغرُ وحدةٍ لفظيّةٍ يتّحِدُ بغيره من الأصواتِ ليكوِّنَ الكلمة ، و الكلمةُ تأْتلِفُ مع غيرها من الكلماتِ ؛ لتكوِّنَ الجملةَ المستقلّةَ بمضمونها الإبلاغيّ ، و لا يكون ذلك الاتحادُ ، أو هذا التّضامُ إلاّ وفقَ نظامِ اللّغة.»[2] فاللغةُ إذن « منظومةٌ من العلاماتِ التي تُعبّر عن فكْر ما »[3].

وقد خصّصنا هذا الفصلَ لدراساتِ **" السّماتِ الأسلوبيّةِ في البُنى النّحويّةِ و البلاغيّة "** في القصيدة ، فجمعنا فيه بين الصّرفِ ، و النّحوِ و البلاغة ؛ ذلك أن العلاقةَ جدُّ وطيدةٍ بين هذه العلومِ الثلاثة ؛ فالنحوُ لا يتّخِذ لمعانيه مبانيَ معيّنَة ، و يعتمِدُ أساسا على ما يقدّمه له علمُ الصّرفِ من المباني ؛ و لذلك كانت صعوبةُ الفصلِ بينهما [4].

و لعلّنا لسنا في حاجةٍ إلى التّذكيرِ بعلاقةِ النحوِ بعلمِ المعاني ، تلك العلاقةُ التي رسَم طريقَها عبد القاهر الجرجاني ، و حرَص المحدثون على تطويرها ، و تطبيقِها في دراساتهم .

و قد قسّمنا هذا الفصلَ إلى مبحثين:يدرسُ الأولُ "السّماتِ الأسلوبيّةَ في البُنى الصرفيّة "، أمّا الثاني ، فيدرس " السِّماتِ الأسلوبيّةَ في البُنى النّحويّةِ و البلاغيّة ".

---

[1] – الخصائص ، ص 67. .

[2] – محمد خان : لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، ط1، 2004 ، ص 15.

[3] – محاضرات في الألسنية العامة ، ص 27 .

[4] – اللغة العربية معناها و مبناها ، ص178.

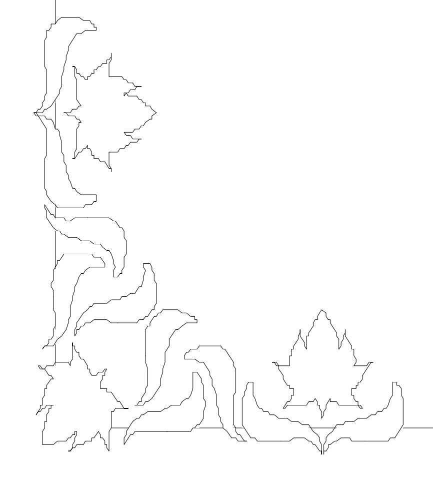


المبحث الأول

السّماتُ الأسلوبيّةُ في البُنى الصّرفية.

* نسبةُ الأَفعالِ إلى الصِّفات .

* السِّمةُ الأسلوبيّةُ في ضَميرِ المتَكلِّم .



المطلب الأول

نسبةُ الأفعالِ إلى الصّفات .

وضعنا هذا المبحث تحت عنوان : " السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنى الصّرفية " ، لكننا لن ندرسَ البنى الصّرفيةَ كلَّها ؛ فذلك ما لا طاقةَ لبحثنا هذا به ، و إنّما ستنصبُّ دراستُنا على عنصرين نراهما في صميم بحثنا . أوّلُهما : نسبة الأفعال إلى الصِّفات ، أو ما يُعرف بـ " معادلة بوزيمان A.Buseman " . و ثانيهما : توظيف ضمير المتكلّم .

نسبة الأفعال إلى الصّفات "معادلة بوزيمان A.Buseman ":

هي فرضٌ اقترحه العالِم الألماني A.Buseman ، و طبّقه على نصوصٍ من الأدب الألماني في دراسةٍ نُشِرت سنة 1925 [1] . و تتلخّص المعادلةُ في كونِها أداةً تمكّن من تمييزِ النّص الأدبيِّ من غيرِ الأدبيّ ، بتحديدِ مظهرين من مظاهر التعبير : التعبيرُ بالحدث ، و التعبيرُ بالصّفة .و تُطبَّق المعادلةُ بإحصاء عددِ الكلمات المعبِّرةِ بالحدث ، و الكلمات المعبِّرةِ بالوصف ، و قسمةِ الأولى على الثانية ، و ناتجُ القسمةِ يكون قيمةً عدديّةً تزيد و تنقص تبعا للزيادةِ و النّقص في عددِ كلماتِ المجموعةِ الأولى (الحدث) على المجموعةِ الثانية (الوصف). و كلما زادت تلك القيمة كان طابع اللّغة أقربَ إلى الأسلوب الأدبي [2]. كما أن هذه المعادلةَ تُستخدَم كمؤشّرٍ لقياس مدى انفعاليّةِ ، أو عقلانية اللغة المستخدَمة في النصوص [3].

و قد برهنت الدّراساتُ على صحّة تلك المعادلة ، إلاّ أنه لوحظ أنّ هناك صعوبةً في تحديدِ انتماءِ بعضِ الكلمات إلى طائفةِ الحدث أو طائفة الوصف ، مما يؤثّر على موضوعية المقياس ،فعمل عالِم النفس الألماني "ف . نيوباورV.New bawer " ، و الباحثة "أ.شيلتسمان أوف انسبروك A. Schltizmann of insbruck "، عملا على تبسيط و تدقيق المعادلة ، و ذلك باستخدام عددِ الأفعالِ بدلا من قضايا الحدث ، و عدد الصفاتِ بدلا من قضايا الوصف ، فأصبحت:نسبة الفعل إلى الصفة = $\frac{\text{عدد الافعال}}{\text{عدد الصفات}}$ ،وقد اختصرها سعد مصلوح في (ن.ف.ص)، حيث ن = نسبة ، و ف = فعل ، و ص = صفة [4].

و ممّا ينبغي الإشارةُ إليه هو أنّ (ن. ف . ص) تخضع إلى مجموعة من المؤثِّرات ، منها

---

[1] – الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ص 73.

[2] – نفسه ، ص74.

[3] – نفسه ، ص 79 – 80 .

[4] – نفسه ، ص 76 – 77.

ما يرجِع إلى الصّياغة و منها ما يرجع إلى المضمون [1]، و نختصر ما يهمنا منها في دراستنا هذه في هذا الجدول و نشير إلى الزيادة في (ن.ف.ص) ب (+) و إلى نقصانها ب (−) :

مؤثرات الصياغة.		المؤشّر.	مؤثرات المضمون.		المؤشّر .
نوع الكلام.	منطوق	+	العمر .	الطفولة.	+
	مكتوب	−		الشباب.	+
طبيعة اللغة .	فصحى	−		الكهولة.	−
	لهجة	+	الجنس .	الرجال.	−
فن القول .	شعر غنائي	+		النساء.	+
	شعر موضوعي.	−			

و تجدر الإشارةُ إلى أنّه قد تجتمع في النصِّ الواحدِ مؤثِّراتٌ من نوع واحدٍ ، فتعمل في اتجاه واحد إمّا نحو الارتفاع ، و إما نحوَ الانخفاض . كما أنه قد يكون النصُّ مشتملا على مؤثّراتٍ تعمل في اتجاهاتٍ متعارضة ، و تكون النتيجة إما أن يُضعِفَ بعضُها الآخر ، أو أن يُلغيَ أحدُهما الآخر ، فيؤدي إلى تحييدِ دلالة (ن.ف.ص) [2].

تطبيق المعادلة :

تقوم " معادلة بوزيمان " على حساب نسبةِ الأفعالِ إلى الصّفات .و إذا ما رُمنا تطبيقَ هذه المعادلة في أيِّ نصٍّ من نصوص اللغة العربيّة اعترضت سبيلَنا عقبةُ الغموضِ الذي يشوب مصطلحي الفعل و الصّفة في الصّرف العربيّ ؛ فهناك من الأفعال ما لا يتضمّن دلالةً واضحةً على الحدث ، كالأفعال الناقصةِ ، و أفعالِ المقاربة و الشروع ، و أفعالِ المدح و الذّم ، و غيرها . كما أنّ هناك مصادرَ و جملاً تؤدّي وظيفةَ الوصف ؛ لذا كان لا بدّ – قبل تطبيق المعادلةِ – من تدقيق المقياس . و قد اقترح "سعد مصلوح" مقياسا للأفعال و الصفات ، و طبقه في كتابه : "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية " ، و نحن لا نرى مانعا من الأخذِ به و تطبيقه في هذه الدراسة .

[1] – ينظر : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص80 إلى ص 83.

[2] – نفسه، ص 83.

و نوضّح ذلك المقياس في هذا الجدول[1] :

النوع.	ما يدخل في الدراسة	ما لا يدخل في الدراسة.
الفعل .	– كلُّ الأفعال المتضمّنة حدثا مقترنا بزمن معيّن . – أسماء الأفعال* .	-كان و أخواتها . – الأفعال الجامدة. – أفعال المقاربة و الشروع.
الصّفة.	اسم الفاعل – اسم المفعول – الصفة المشبهة صيغ المبالغة – أسماء التفضيل . – الجامد المؤوّل بمشتق (نعت ، حال*). -الاسم الموصول بعد المعرفة. – الاسم المنسوب .	– الجملة الواقعة وصفا. (نعت، حال*). – شبه الجملة الواقعة وصفا*[2].

أ) **الأفعال** :

يختَصُّ الفعلُ في العربية من بين أقسامِ الكلِم بالتّعبيرِ عن الحدثِ المقترِنِ بزمان مُحصّل . جاء في شرح المفصّل :« الفعل ما دلّ على اقتران حدثٍ بزمان » [3].

و عرّف سيبويه الفعلَ بقوله :« وأما الفعلُ فأمثلةٌ أُخذتْ من لفظ أحداثِ الأسماء ، وبُنيتْ لما مضى ، ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائنٌ لم ينقطع . فأما بناءُ ما مضى ، فذَهَبَ وسَمِعِ ومكُث وحُمِدَ . وأما بناءُ ما لم يقع فإنّه قولك آمِراً : اذهَب واقتُلْ واضرِبْ ، ومخبراً يَقْتُلُ و يَذهَبُ ويَضرِبُ ويُقْتَلُ ويُضرَبُ ، وكذلك بناء ما لم يَنقطع وهو كائن إذا أخبرتَ.»[4]

و ما يُفهم من كلام سيبويه أنه يخُصُّ صيغةَ الماضي " فَعَلَ " بالتعبير عن الزمن الماضي ، أما الحاضرُ و المستقبل فهما مشتركان يُعبَّر عنهما بصيغةِ المضارع " يَفْعَلُ " للحاضر والإخبار في المستقبل، وأنه يخص الأمر" افْعَلْ " بالتعبير عن المستقبل .

---

[1] – ينظر نفسه ، ص 77 – 78.

* نشير بهذه العلامة لما أضفناه على ما ورد عند سعد مصلوح .

[2]– استثنيت الجملة وشبه الجملة الواقعة وصفا؛لأنّ كلا منهما مكوّن من عناصرَ قد تدخل في طائفة الأفعال،أوطائفة الصفات.

[3] – ابن يعيش : شرح المفصل ، تصحيح : مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية ،مصر (د ط)، (د ت)، ج7 ، ص2.

[4] – الكتاب ، ج1 ، ص 12.

و الأفعالُ عند النحاةِ ثلاثةٌ ، كما أن الأزمنةَ ثلاثة . و يعلل ابن يعيش ذلك بقوله : « لما كانت الأفعالُ مساوِقةً للزمان ، والزمانُ من مقوّماتِ الأفعالِ توجَد عند وجوده ، و تنعدم عند عدمه ، انقسمت بأقسامِ الزّمان ، و لما كان الزمانُ ثلاثة : ماض ، و حاضر ، و مستقبل ...كانت الأفعالُ كذلك ماضٍ و حاضر و مستقبل . فالماضي ما عُدم بعد وجوده ، فيقع الإخبارُ في زمانٍ بعد زمانِ وجوده...و المستقبل ما لم يكن له وجودٌ بعدُ ، بل يكون زمان الإخبارِ عنه قبل زمان وجوده ، و أما الحاضر ، فهو الذي يصل إليه المستقبل و يسري منه الماضي ، فيكون زمان الإخبار عنه هو زمان وجوده .» [1]

و جديرٌ بالذّكر أنّ النحاةَ اختلفوا في فعل الأمر ، فهو عند البصريين قسّيمٌ للماضي و المضارع ، أما عند الكوفيين ، فهو ليس قسّيما لهما ، و إنما هو مُقتَطَعٌ من المضارع المجزوم بلام الأمر المحذوفةِ لكثرة الاستعمال [2].

و من المحدثين من أنكر فعلَ الأمر و عدّه أسلوبا ؛ لخلوّه من تلبُّسِ الفاعل بالفعل في زمن معيّن ، وكذا خلوّه من الإسناد إلاّ للضمائر [3].

و اختُلِفَ في الزمن الذي يدل عليه فعلُ الأمر ، فهو عند القدامى دالٌّ على المستقبل وذلك ذلك واضح من قول سيبويه :« وأما بناءُ ما لم يقع ، فإنّه قولك آمِراً : اذهَب واقتُلْ واضرِبْ »[4]

و قال ابن جني :« و المستقبل: ما قُرِن به من الأزمنة ،نحو قولك: سينطلق غدا ، أو سوف يصلي بعد غد ، و كذلك جميعُ أفعالِ الأمرِ و النهي ، نحو قولك :قم غدا ، أو لا تقعد غدا »[5]

أما المحدثون ، فمنهم من ذهب إلى أنه دالٌّ على المستقبل فقط ، كعبد الصبور شاهين [6].

---

[1] – شرح المفصل ، ج 7 ، ص4.

[2] – ينظر : ابن الأنباري : الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار إحياء التراث العربي ، مصر ، (د ط) ، (د ت) ، المسألة 72 ،ج2 ، ص 524 وما بعدها .

[3] – مهدي المخزومي : في النحو العربي نقد و توجيه ، دار الرائد العربي ، بيروت، ط2 ، 1986، ص 120.

[4] – الكتاب ، ج1 ، ص 12.

[5] – ابن جني : اللمع في العربية ، تحقيق : حامد المؤمن ، مكتبة النهضة العربية ، بيروت ، ط2، 1985، ص 70.

[6] – ينظر : عبد الله بو خلخال :التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د ط) ، (د ت) ،ج1 ، ص 145.

بينما يرى إبراهيم أنيس بأنه يدل على الحاضر[1] . و قد ذهب تمام حسان إلى أنه دالٌّ على الحال أو الاستقبال : « فالحال أو الاستقبال هما معنى الأمر بالصيغة ، و الأمر باللام » [2].

و يبدو لنا أن الأمرَ أسلوبٌ يتضمّنُ طلبَ إحداثِ فعلٍ ، أو الاتصافِ بحالةٍ في الحاضر ، أو المستقبل ، و كونُه أسلوبا لا يتعارض مع كونهِ فعلا . و قد يُقيَّد بالحاضرِ أو المستقبل بقرينةٍ لفظيةٍ مثل : " قم الآن "، أو " قم غدا " .

و لئن كان الحاضرُ هو زمنُ التلفُّظِ بفعلِ الأمرِ ، إلاّ أن طلبَ تحقيقِ الفعل قد يكون في الحاضر ، أو المستقبل ؛ و لذلك سنحتكم إلى السّياق لتحديدِ زمنِه المقصود .

و بعد إذ عرفنا بإيجاز الفعلَ و أزمنتَه ، نورد جدولَ الأفعالِ في هذه المرثيّةِ ، ذاكرين زمنَها الصّرفيَّ الذي هو وظيفةُ صيغةِ الفعلِ مفردةً خارجَ السياق ، و زمنَها النحويَّ الذي هو وظيفةٌ في السياق [3]. و سنتّخِذ من لحظةِ الإنشادِ نقطةً للحاضرِ ، و كلُّ فعلٍ عبّر عمّا قبلها ، فهو في عدادِ الماضي ، و كلُّ فعلٍ عبّر عمّا بعدها ، فهو في عداد المستقبل . مع الإشارةِ إلى أنّ هناك أفعالاً قد تدلُّ على زمن مطلَقٍ ، أي لا تكون مقيّدةً بزمنٍ معيّنٍ من الأزمنةِ الثلاثة .

جدول الأفعال

البيت	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي	البيت	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي
01	أبيت	مضارع	مستقبل	02	يقطع	مضارع	ماض
	أزجي	مضارع	مستقبل		ماشى	ماض	ماض
03	دنا	ماض	حاضر	04	تربي	مضارع	ماض
					بعت	ماض	ماض
05	دعا	ماض	ماض	06	أجبت	ماض	ماض
	التفتّ	ماض	ماض		دعا	ماض	ماض

[1] – التعبير الزمني عند النحاة العرب ، ج1 ، ص 145 .

[2] – اللغة العربية معناها و مبناها ص250-251.

[3] – ينظر : نفسه ، ص240.

					تقنّعتُ أُلام	ماض مضارع	ماض ماض
07	غال	ماض	مستقبل	08	أترك	مضارع	ماض
09	يخبّرن	مضارع	مستقبل	10	نهى	ماض	ماض
11	يدعو	مضارع	مطلق	12	تذكّر يبكي أجد	ماض مضارع مضارع	حاضر مستقبل حاضر
13	يجرّ يترك	مضارع مضارع	مستقبل مستقبل	14	.	.	.
15	يسوون حُمّ	مضارع ماض	حاضر حاضر	16	تراءت حلّ حانت	ماض ماض ماض	حاضر حاضر حاضر
17	أقول ارفعوني يقرّ بدا	مضارع أمر مضارع ماض	حاضر حاضر حاضر حاضر	18	دنا انزلا	ماض أمر	حاضر مستقبل
19	أقيما تعجلاني تبيّن	أمر مضارع ماض	مستقبل مستقبل حاضر	20	قوما استُلّ هيئا ابكيا	أمر ماض أمر أمر	مستقبل مستقبل مستقبل مستقبل
21	خُطا رُدّا	أمر أمر	مستقبل مستقبل	22	تحسدا بارك توسعا	مضارع ماض مضارع	مستقبل مستقبل مستقبل
23	خذا جُرا	أمر أمر	مستقبل مستقبل	24	أدبر دعا	ماض ماض	ماض ماض

25	.	.	.	26	.	.	.
27	تراني تراني	مضارع مضارع	ماض ماض	28	تراني تُخرّق	مضارع مضارع	ماض ماض
29	قوما أسمعا	أمر أمر	مستقبل مستقبل	30	خلّفتما تهيل	ماض مضارع	مستقبل مستقبل
31	تنسيا تقطّع تبلى	مضارع مضارع مضارع	مستقبل مستقبل مستقبل	32	يعدم يجنّ يعدم	مضارع مضارع مضارع	مستقبل مستقبل مستقبل
33	يقولون تبعد يدفنون	مضارع مضارع مضارع	حاضر مستقبل مستقبل	34	أدلجوا خُلّفت	ماض ماض	مستقبل مستقبل
35	.	.	.	36	تغيرت	ماض	حاضر
37	حلوا أنزلوا	ماض ماض	مستقبل مستقبل	38	يجُنّ يسفن	مضارع مضارع	ماض ماض
39	ترك تعلو	ماض مضارع	ماض ماض	40	عصب عاجوا	ماض ماض	مستقبل مستقبل
41	بكت عالوا	ماض ماض	مستقبل ماض	42	متّ اعتادي سلمي أسقيت	ماض أمر أمر ماض	مستقبل مستقبل مستقبل مستقبل
43	تريْ جرّت	مضارع ماض	مستقبل مستقبل	44	تضمنت	ماض	مستقبل
45	عرضت بلّغ	ماض أمر	مستقبل مستقبل	46	بلغ بلغ	أمر أمر	مستقبل مستقبل
47	سلم	أمر	مستقبل	48	عطّل	أمر	مستقبل

47	بلغ	أمر	مستقبل	48	تُبرِد تُبكي	مضارع مضارع	مستقبل مستقبل
49	أقلب أرى	مضارع مضارع	حاضر حاضر	50	شهدن بكين فدّين	ماض ماض ماض	حاضر حاضر حاضر
51	تَهيج	مضارع	حاضر	52	ودّعتُ	ماض	ماض

و منه نخلص إلى النتائج الآتية :

توظيف الفعل حسب الصيغ			**توظيف الفعل حسب الزمن النحوي .**		
الصيغة	العدد	النسبة	الزمن	العدد	النسبة
الماضي	42	% 40,77	المستقبل	56	% 54,36
المضارع	41	% 39,80	الماضي	24	% 23,30
الأمر	20	% 19,41	الحاضر	22	% 21,35
المجموع	**103**	**% 100**	المطلق	01	% 00,97
			المجموع	**103**	**% 100**

و تظهر بوضوحٍ سيطرةُ المستقبل على الماضي و الحاضر في توظيف الزمن النحوي (أو السياقي) ، على الرّغم من أنّ الشاعر مُشرِفٌ على الموت ، فأجلُه قد حان . و يُفسَّرُ ذلك بحرصِ المحتضرِ على الوصايا التي يلتمسُ من غيره تنفيذَها بعد موته .

ب) الصّفات :

قبل أن نحصيَ الصفاتِ في القصيدة نرى أنّه من الجدير التعريف بها ، و بأشهر أوزانها .

جاء في شرح ابن عقيل : « والمراد بالصفة :ما دلّ على معنى و ذات ، و هذا يشمل اسمَ الفاعل ، و اسمَ المفعول ، و أفعلَ التفضيل ، و الصّفة المشبّهة .»[1]

[1] – شرح ابن عقيل ، ج 3 ، ص 116.

و قد جعل تمام حسان الصفةَ قسما قائما بذاته بين أقسامِ الكلِم ، و ميّزها عن الاسم [1] .
و أهمُّ ما يميّزها عن الاسم كونها « تدلّ على الموصوف بالحدث ، فلا تدل على الحدث وحده ، كما يدل المصدر ، و لا على اقتران الحدث و الزمن كما يدل الفعل ، و لا على مطلق مسمّى كما تدلُّ الأسماء .» [2]

1 . **اسم الفاعل** : صيغةٌ مشتقةٌ [3] للدلالة على من قام بالفعل ، أو اتصف به على وجه الحدوث[4]. و يُصاغ من الفعل الثلاثي على وزن " فاعل " ، و من غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومةً ، و كسر ما قبل الآخر [5] .

2 . **صيغ المبالغة** : هي صيغ محوّلةٌ من اسم الفاعل للدّلالة على الكثرة و المبالغة في الحدث . و أشهرُ أوزانها : فعّال ، و مِفْعال ، و فَعول ، وفَعيل ، و فَعِل [6]. و سُمِعت لها أوزانٌ أخرى منها : فِعّيل ، و مِفعيل ، وفُعَلة ، و فاعول ، و فُعَال ، و فُعّال [7].

3 . **اسم المفعول** : صيغةٌ مشتقّةٌ من المبني للمجهول للدّلالةِ على من وقع عليه الفعل على وجه الحدوث [8]. و يصاغ من الثلاثي على وزن " مفعول " ، و من غير الثلاثي على وزن مضارعه بقلب حرف المضارعةِ ميما مضمومةً و فتح ما قبل الآخر [9] .

---

[1] – أقسام الكلم عنده سبعة : اسم ، و صفة ، و فعل ، و ضمير ، وخالفة ، وظرف ، و أداة . اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 98، و ما بعدها.
[2] – نفسه ، ص 102.
[3] – ذهب البصريون إلى أن المصدر أصل الاشتقاق ، و رأى الكوفيون أن الفعل أصل الاشتقاق. ينظر : الإنصاف في مسائل الخلاف ، المسألة28 ، ج1،ص235.
[4] – ينظر : شرح ابن عقيل ،ج3 ، 111.و أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف،دار القلم ، بيروت،ط2، (دت) ، ص24 . و محمد سمير نجيب اللبدي:معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، و دار الفرقان ، عمّان ، الأردن ، ط2 ، 1986 ص186.و عبده الراجحي: التطبيق الصرفي ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ، 1988.ص75.
[5] – شرح ابن عقيل ،ج3 ، ص 111 و ص 113.و شذا العرف ، ص24 . و التطبيق الصرفي ، ص 76 و ص77.
[6] – شرح ابن عقيل ،ج3 ،ص92.و شذا العرف ، ص 74 . و التطبيق الصرفي ، ص 78.
[7] – شذا العرف ، ص 74 . و التطبيق الصرفي ، ص 78.
[8] – شذا العرف ، ص 75 . معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص 178.و التطبيق الصرفي ، ص 81.
[9] – شرح ابن عقيل ، ج3 ،114 . و شذا العرف ، ص75. و التطبيق الصرفي ، ص 81.

4 . **الصفة المشبهة** : صيغةٌ مشتقّةٌ من الثلاثيِّ اللازمِ للدلالةِ على معنى اسم الفاعل ، و تفترق عنه في كونها تدلُّ على الثّبوت [1]. و لها اثنا عشرَ (12) وزنا [2]: اثنان منها خاصان بباب " فرِح "، و هما : "أفْعَل" الذي مؤنثه "فعلاء" ، و "فَعْلان" الذي مؤنثه "فَعْلى" .

و أربعةٌ خاصةٌ بباب "شرُف " ، وهي : فَعَل ، و فُعَل ، و فُعَال ، و فَعَال . أمّا الأوزان الستة الباقية فهي مُشتَرَكة ، و هي : فَعْل ، و فِعْل ، و فُعَل ، و فَعِل ، وفاعل ، و فَعيل .

5 . **اسم التفضيل** : صيغةٌ مشتقةٌ مصوغةٌ قياسا على وزن " أَفْعل " للدّلالةِ على أنّ شيئين اشتركا في صفةٍ معيّنَة ، و زاد أحدُهما على الآخر فيها [3].

و مما سبق نلحظ أن تلك الصفاتِ تشترِك في بعضِ الأوزان ، منها :

1 . فاعل: قد تكون اسمَ فاعلٍ ، أو صفةً مشبهة ، أو اسمَ مفعول ، كما في قوله تعالى: ﴿ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ ﴾[4] ، أي مرضيّة [5].

2 . فَعيل : قد تدل على مفعول ، كما في جريح ، بمعنى مجروح [6].

و هذا الاشتراك في الصيغ قد يطرح إشكالا في التصنيف ؛ لذا لا بدَّ من الاحتكام إلى السياق ؛ لتحديد المعنى المقصود .

جدول الصفات .

البيت	الصفة	نوعها	دلالتها	البيت	الصفة	نوعها	دلالتها
01	القلاص النواجي	مبالغة فاعل	مبالغة فاعل	02	.	.	.

[1] – شذا العرف ، ص75. معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص117. و التطبيق الصرفي ، ص 79.

[2] – ينظر : و شذا العرف ، ص76. و التطبيق الصرفي ، ص 79 إلى ص81.

[3] – شذا العرف ، ص78. و التطبيق الصرفي ، ص 94.و معاني النحو، ج4 ، ص311 و ما بعدها .

[4] – الحاقة / 21.

[5] – شذا العرف ، ص74-75.

[6] – ينظر : شرح ابن عقيل ، ج3 ، ص 114. وشذا العرف ، ص75 . و اللغة العربية معناها و مبناها ، ص164 . و فاضل صالح السامرائي : الجملة العربية و المعنى ،دار ابن حزم ، بيروت ، ط1 ،2000 ، ص170.

03	داني	فاعل	فاعل	04	غازي	فاعل	فاعل
05	.	.	.	06	.	.	.
07	نائي	فاعل	فاعل	08	طائع	فاعل	فاعل
09	السانحات هالك	فاعل فاعل	فاعل فاعل	10	كبيري[1] شفيق ناصح	مشبهة مشبهة فاعل	مبالغة مبالغة فاعل
11	صحاب	فاعل	فاعل	12	الرّديني باكي	منسوب فاعل	مشبهة[2] فاعل
13	أشقر خنذيذ ساقي	مشبهة مبالغة فاعل	مشبهة مبالغة فاعل	14	عزيز[3]	مشبهة	مشبهة
15	صريع قفرة	مشبهة مشبهة	مفعول مشبهة	16	.	.	.
17	.	.	.	18	مقيم	فاعل	فاعل
19	.	.	.	20	.	.	.
21	فضل	مشبهة	فاعل	22	ذات العرض	جامد	مشبهة
23	صعْب	مشبهة	مشبهة	24	عطّاف سريع	مبالغة مشبهة	مبالغة مبالغة
25	محمود واني	مفعول فاعل	مبالغة فاعل	26	صبار ثقيل عضْب	مبالغة مشبهة مشبهة	مبالغة مبالغة مبالغة
27	العتاق	مشبهة	مشبهة	28	مستديرة	فاعل	فاعل

[1] – لم نعد الاسم الموصول صفة في "كبيريّ اللذين كلاهما عليّ شفيق" ؛ لأنه يؤول بـ"الشفيقين" و هو مذكور .

[2] – عددنا الاسم المنسوب صفة مشبهة ؛ لأنه يدل على نسبة ثابتة .

[3] – لم نعد السمينة صفة ؛ لأنها اسم لموضع بعينه . ينظر خزانة الأدب ج 2، ص208.

29	البيض الحسان الرواني	مشبهة مشبهة فاعل	مشبهة مشبهة مشبهة	30	قفرة السوافي	مشبهة فاعل	مشبهة فاعل
31	خليليّ	مشبهة	مشبهة	32	.	.	.
33	.	.	.	34	ثاوي	فاعل	فاعل
35	طريف تالد	مشبهة فاعل	مشبهة مشبهة	36	.	.	.
37	جميع [1] حُم سواجيا	مشبهة مشبهة فاعل	مفعول مشبهة مشبهة	38	.	.	.
39	المراقيل المتون القياقي[2]	مبالغة مشبهة مشبهة	مبالغة مشبهة مشبهة	40	الركبان المنقيات[3] المهاري	فاعل فاعل منسوب	فاعل مشبهة مشبهة
41	باكي	فاعل	فاعل	42	الغوادي	فاعل	فاعل
43	القسطلاني هابي	منسوب فاعل	مشبهة فاعل	44	رهينة البوالي	مشبهة فاعل	مفعول فاعل
45	راكب	فاعل	فاعل	46	عجوز	مبالغة	مبالغة
47	شيخيّ	مشبهة	مشبهة	48	قلوص بواكي	مبالغة فاعل	مبالغة فاعل
49	المؤنسات	فاعل	فاعل	50	المداوي	فاعل	فاعل

[1] – "جميع " مأخوذة من الاجتماع،وهي" فعيل" بمعنى "مفعول". ينظر: الكشاف ج4،ص14 . وفاضل صالح السامرائي : معاني النحو، دار الفكر، عمان ، الأردن ، ط1، 2000،ج 4، ص143 .

[2] – « الأَرض الغليظة، وقيل المنقادة... والجمع قِيقاء وقَيَاقٍ .». لسان العرب ، مادة :" قيق "،ج10 ص 325.

[3] – «المُنْقِياتُ: ذوات الشحم. والنِّقْيُ: الشحم. يقال: ناقة مُنْقِية إِذا كانت سمينة.» لسان العرب ، مادة :" نقا"، ج 15، ص 340 .

	مُراعي	فاعل	فاعل				
51	باكية أخرى البواكي	فاعل جامد فاعل	فاعل فاعل فاعل	52	ذميم قالي	مشبهة فاعل	مفعول مفعول

و من هذا الجدول نستخلص أنّ توظيفَ صيغِ الصّفاتِ ، و دلالتها كان على النحو الآتي:

استعمال صيغ الصفات .			**دلالة الصفات .**		
الصفة	العدد	النسبة	الصفة	العدد	النسبة
اسم فاعل	33	%47,14	اسم فاعل	30	%42,85
صفة مشبهة	24	%34,28	صفة مشبهة	22	% 31,42
صيغة مبالغة	07	%10,00	صيغة مبالغة	13	%18,57
الوصف بالمنسوب	03	%04,28	اسم مفعول	05	% 07,14
الوصف بالجامد	02	%02,85	**المجموع**	**70**	**%100**
اسم المفعول	01	%01,42			
المجموع	**70**	**%100**			

و يُلاحظ أنّ السياق قد خفّض من دلالة الصفاتِ على اسم الفاعل ، و الصفة المشبهة ، و زاد من دلالتها على كلٍّ من المبالغة ، و اسم المفعول .

ومن خلال إحصائنا الأفعال ، والصفات في هذه المرثية يمكننا حساب (ن . ف . ص). فإذا كانت ف = 103 ، و ص = 70 ، فإن :

$$(ن . ف . ص) = \frac{103}{70} = 1,47.$$

و إذا استندنا إلى مؤثّرات الصياغة ، و مؤثّرات المضمون سالفةِ الذِّكْرِ ، فإنّ المتوقَّع أن تكونَ نسبةُ الصفاتِ أعلى من نسبةِ الأفعال ، حيث :

نوع الكلام	منطوق	+
طبيعة اللغة	فصحى	−
فن القول	شعر غنائي	+
الجنس	رجل	−
العمر	كهولة	−

لكنّ العكسَ هو الذي حدث ، و هذا ما يبيّنُ السّمةَ الانفعاليّة في النصّ ؛ فمشاعرُ الحزن و الأسى ، و الشّوق و الحنين ، و الحسرة والتأسف ، و الجزع من الموت ، كلّ تلك العواطف أدّت إلى ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات .

المطلب الثاني

السّمةُ الأسلوبيّةُ في ضميرِ المتكلِّم.

الذي دعانا إلى إفرادِ مطلبٍ لدراسةِ السِّمةِ الأسلوبيّةِ في ضميرِ المتكلّم هو أنّ الشاعرَ محورُ الكلامِ في هذه المرثيّةِ ، فهو يَرثي ذاتَه ، فمن المفتَرَض أن يكونَ لتلك الذاتِ حضورٌ في القصيدةِ ، و هو ما يمكن للقارئ العابرِ أن يكتشفه دون عناءٍ .

و لكن هل ستكون تلك الذاتُ محورُ الكلام ذاتًا فاعلةً تقومُ بالفعل ، و هي تُحتَضَرُ عاجزة عن الحراكِ ؟ وقد أقرّ الشاعر نفسُه بذلك العجز :

23- خُذَاني، فجُرّاني بِبُردي إليكما، فقد كُنْتُ، قبل اليوم، صَعباً قياديا .

ولتبيُّنِ ذلك قمنا بإحصاء الضمائرِ في القصيدة ، فوجدنا أنها بلغت ثلاثةً و تسعين و مائةَ(193) ضميرٍ ، منها خمسةَ عشْرَ و مائة (115)ضميرٍ للمتكلّم ، أي ما يساوي نسبة : 59,58 % من مجموعِ الضمائر.

و ليس من شأننا ههنا إيرادُ كلِّ تلك الضمائرِ ، و لكنّنا سنورد جدولاً عاما يُبيّن عددَ و نسبةَ توظيفِ كلٍّ منها ، و هو الآتي :

الضمير		العدد	النسبة
المتكلم	أنا	115	%59,58
	نحن	00	% 00,00
المخاطَب	أنتَ	11	% 05,69
	أنتِ	04	% 02,07
	أنتما	17	% 08,80
	أنتم	01	% 0,51
	أنتن	00	% 00,00
الغائب	هو	16	% 08,29
	هي	13	% 06,73
	هما(مذ)	01	% 0,51
	هما(مؤ)	00	% 00,00
	هم	08	% 04,14
	هن	07	% 03,62
المجموع		**193**	**%100**

و من خلال هذا الجدولِ يبدو لنا بوضوحٍ الحضورُ القويُّ لضميرِ المتكلّمِ . و لكنّ السؤال الذي طرحناه سابقا ، أي هل ستكون تلك الذاتُ محورُ الكلام ذاتًا فاعلةً تقومُ بالفعل ، و هي تُحتَضَرُ عاجزة عن الحراكِ ؟ ما يزالُ ينتظر الإجابةَ . و لنجيبه بدقّة نرى أنه لا بدَّ من تحديدِ مواضعِ ضميرِ المتكلّمِ في القصيدةِ ؛ و ذلك لتبيّنِ وظائفه النحويّةِ التي من خلالها نستطيع أن نصوغَ إجابةَ السؤالِ بدقّةٍ ، و موضوعية .

و هذا الجدول يبيّن مواضعَ ضمير المتكلم في القصيدة [1] :

البيت	الضمير	البيت	الضمير	البيت	الضمير
01	شعري . أبيتن.أزجي.	02	.	03	.
04	تربي- بعت-أصبحت	05	دعاني .ودي .صحبتي. التفت. ورائي	06	أجبت. دعاني تقنعت .أُلام(أنا) ردائي.
07	لعمري .هامتي . كنت	08	دري . أترك(أنا). بنيّ مالي.	09	أني . ورائي.
10	كبيري .علي . نهاني	11	لجاجاتي . انتهائي.	12	تذكرت .عليّ أجد(أنا)
13	.	14	بي .	15	(أنا) صريع . قبري. قضائي.
16	منيتي .جسمي .وفاتي	17	أقول(أنا) .أصحابي ارفعوني. لأنني .بعيني لي.	18	رحلي . إني.
19	علي .تعجلاني . بي	20	روحي .لي .لي	21	مضجعي. عيني ردائي
22	تحسداني .لي.	23	خذاني . جراني. بردي.كنت. قيادي.	24	كنت .دعاني.
25	كنت.	26	كنت . لساني.	27	ترابي. ترابي . ركابي.

[1] – نورد الضمير المتصل مع الكلمة التي اتصل بها ، و نضع المستتر بين قوسين ( ) .

28	تراني . ثيابي.	29	.	30	خلفتماني.علي .
31	عهدي . خليلي . إنني أوصالي . عظامي .	32	يجنني . مني.	33	تبعد (أنت)[1] يدفنوني .مكاني.
34	نفسي.عني .خلفت.	35	مالي . لغيري . مالي.	36	شعري.
37	.	38	.	39	.
40	.	41	شعري .كنت.	42	متُّ.
43	.	44	مني.	45	.
46	أخي .بردي .مئزري. عجوزي.	47	شيخي. مني . عمي. خالي.	48	قلوصي.
49	طرفي .رحلي.أرى(أنا)	50	مني .شهدنني .	51	أمي .خالتي.
52	مني .ودعت.	**المجمــوع**		**115**	

و قبل الوقوف على الوظائف النحويّةِ التي شغلها ضميرُ المتكلّم في القصيدة ، نودُّ إيراد ملاحظةٍ هامة ، فقد لاحظنا تبايُنا واضحا في عدد استعمال هذا الضمير بين نصفِ القصيدةِ الأوّلِ ، و نصفها الثاني ؛ إذ بلغ توظيفه في نصفها الأول تسعا و ستين(69) مرّة ، أي بنسبة: 60% ، أما في نصفها الثاني ، فقد تضاءل إلى ستٍّ و أربعين (46) مرةً ، أي بنسبة: 40% .

و يرجع ذلك إلى أن ذاتَ الشاعرِ في النصف الأول من القصيدةِ كانت أكثرَ حضوراً ، فهو مشتاقٌ إلى وطنه ويتمنى المبيت فيه ، و هو متحسّر على ترْك المالِ و الولد ، حزينٌ لحال الوالدين بعده ، و هو يتذكّرُ ماضيه المشرقَ الزاهرَ ، و يصف حاضره المأساويّ . أما في النصف الثاني من القصيدة ، فقد توجّه إلى إسْداءِ الوصايا ملتمسا من غيرِه تنفيذها .

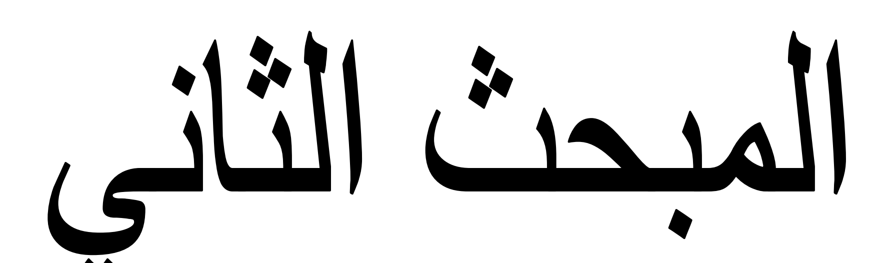
و نعود الآن لنتبيّن الوظائفَ النحويّةَ التي شغلها ضميرُ المتكلّم ، و هي كالآتي :

[1] – عددنا ضمير المخاطب ههنا ضميرا للمتكلم ؛ لأن الأمر موجه إلى المتكلم (الشاعر) ، و الضمير فاعل .

الوظيفــــــة النحوية	العدد	النسبة
مضاف إليه	55	47,82 %
مفعول به	16	%13,91
مجرور بحرف	16	%13,91
فاعل	14	%12,17
مبتدأ	12	%10,43
نائب فاعل	02	01,73 %
المجـموع	115	%100

و بقراءةِ هذا الجدول يتّضح لنا أن الشاعرَ محورَ الكلام في القصيدة لم يكن فاعلا ، فمجموع وظيفة الفاعل و المبتدأ التي شغلها ضمير المتكلم ، بلغت ستّا و عشرين (26)، أي بنسبة :22,60 % من مجموع الوظائف النحوية. فهما جميعا لم يبلغا نصفَ نسبةِ المضاف إليه . كما أن ضميرَ المتكلمِ وقَع مفعولا به أكثرَ منه فاعلا ، أو مبتدأ .و هذا يؤكّد أن الشاعر ليس فاعلا في القصيدة .

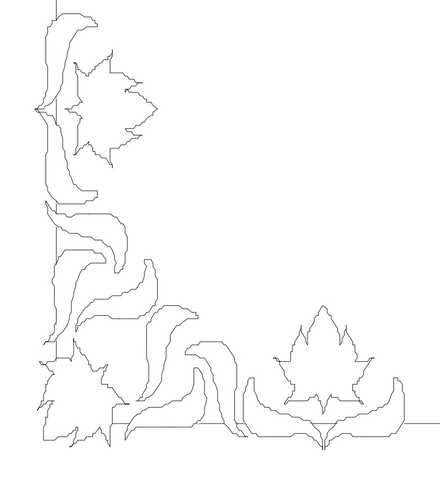
و ما توظيفُ ضميرِ المتكلّم مضافا إليه بنسبةِ : 47,82 % إلاّ محاولةٌ لتعويضِ العجزِ عن الفاعليّة بإضافةِ الأشياء إلى نفسه .



السّماتُ الأسلوبيّةُ في البنى النحوية و البلاغيّة.

* الجُملةُ الخَبريّة .

** الجُملةُ الإنشائيّة .



تمهيد :

تُعدُّ الجملةُ « الصّورة اللّفظية الصّغرى للكلام المفيد في أيّةِ لغةٍ من اللّغاتِ »[1].، و من ثمَّ كانت موضوعَ الدّرسِ النّحويِّ بما يعتري تركيبَها من عوارضَ في تأليفها وفْقَ مقاماتِ الاستعمالِ من نفيٍ ، أو توكيدٍ ، أو استفهامٍ ... و ما يعرض لعناصرها من ذكرٍ، وحذفٍ ، أو تقديمٍ و تأخير ... [2]

تعريف الجملة : على الرَّغمِ من أهميّةِ الجملة في عمليّةِ التواصل ،كونها أساسَ الدّرسِ النحويِّ إلاّ أنّ الدّارسين قد واجهوا صعوباتٍ جمّةً في تحديدِ ما يُراد بها ، و تبرز تلك الصعوباتُ في كثرةِ تعريفاتها التي بلغت نحوَ ثلاثمائة [3] تعريفٍ يختلف بعضها عن الآخر[4] .

ولم يظهر مصطلحُ الجملةِ في التراثِ اللغوي العربيِّ إلاّ في وقتٍ متأخّرٍ ؛ فسيبويه (ت 180 هـ) لم يستعمل مصطلحَ الجملةِ بمفهومه النحويّ ، و إنّما استعمل : الكلام الذي يحسُن السّكوتُ عليه ، « ألا ترى أنّك لو قلت: فيها عبدُ الله ،حسُن السكوتُ وكان كلاما مستقيما ، كما حسُن واستغنى في قولك هذا عبد الله.» [5]

و كان أبو العباس المبرّد (ت258هـ) أولَ من استعملَ مصطلحَ الجملةِ بمفهومه النحوي: « و إنّما كان الفاعلُ رفْعاً ؛ لأنه هو و الفعلُ جملةٌ يحسُن عليها السكوتُ ، و تجِب بها الفائدةُ للمخاطَب ، فالفاعلُ و الفعلُ بمنزلةِ الابتداءِ و الخبرِ إذا قلت : قام زيدٌ ، فهو بمنزلةِ قولك : القائمُ زيد.»[6]

الجملة و الكلام : ظلّ النحاةُ يخلطون بين مفهومِ الجملةِ ، و مفهومِ الكلام . و منهم ابنُ جني(ت392هـ)حيث يقول في الخصائص :« أماّ الكلامُ فكلُّ لفظٍ مُستقِلٍّ بنفسِه مفيدٍ لمعناه، و هو الذي يُسميه النحويون الجُمَل ، نحو : زيدٌ أخوك... فكلُّ لفظٍ استقلَّ بنفسه ، و جنيتَ منه ثمرةَ

[1] – في النحو العربي نقد و توجيه ، ص31.

[2] – ينظر : نفسه ، ص 28.

[3] – يذكر أستاذنا محمد خان أنها تجاوزت المائة ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "،ص 23. و لعلّ محمود أحمد نحلة يقصد التعريفات العربية ، و الغربية.

[4] –محمود أحمد نحلة : مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1988 ، ص5.

[5] – الكتاب ، ج 2، ص88.

[6] – المبرّد: المقتضب ، تحقيق : محمد عبد الخالق عضيمة ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، وزارة الأوقاف بمصر ، القاهرة ، ط3 ، 1994، ج1 ، ص 146.

معناه ، فهو كلام .»[1] و قال في اللُّمَع :« و أمّا الجملةُ فهي كلُّ كلامٍ مفيدٍ مستقِلٍّ بنفسه.»[2] و واضحٌ أن ابن جني يرى أن الكلامَ و الجملةَ مترادفان ؛ فكلاهما يُفيد معنىً مستقلاً . أمّا ما لا يُفيد معنىً مستقلاً فقد سمّاه " قولا ".[3]

و قد سار الزّمخشريُّ(ت538هـ) في الاتجاه نفسِه :« الكلامُ هو المركّبُ من كلمتين أُسندت إحداهُما إلى الأخرى ، و هذا لا يتأتّى إلاّ في اسمين... أو في فعلٍ و اسمٍ...و يُسمّى الجملة.»[4]

و لعلّ رضي الدين الاستراباذي (ت686هـ) أولُ من فرّقَ بين الجملةِ و الكلام : « والفرقُ بين الجملة والكلام ، أن الجملةَ ما تضمّن الإسنادَ الأصليَّ سواء كانت مقصودةً لذاتها أو لا ،كالجملة التي هي خبرُ المبتدأ وسائرِ ما ذُكِر من الجمل ، فيخرج المصدرُ، وأسماءُ الفاعلِ والمفعول ، والصفة المشبهة والظرف مع ما أُسنِدت إليه. والكلامُ ما تضمّن الإسنادَ الأصليَّ وكان مقصودا لذاته، فكلُّ كلامٍ جملةٌ ولا ينعكس.»[5] و إذا كان كلٌّ من الكلام و الجملةِ يشتركانِ في تضمّنهما الإسنادَ الأصليَّ ، فإنّ القصدَ فاصلٌ بينهما . فالكلامُ لا يكون إلاّ مقصودا لذاته ، أمّا الجملةُ ، فقد تكونُ مقصودةً لذاتها ، و هي ما يُعرَف بالجملةِ المستقلّةِ ، و قد تكون مقصودةً لغيرها ، و هي ما يُعرَف بالجمل التابعةِ ، أو غيرِ المستقلّة [6].

و قد وضّح ابنُ هشامٍ (ت761هـ) فكرةَ الرّضيِّ بقوله:«الكلامُ هو اللّفظُ المفيدُ بالقصد، و المرادُ بالمفيد ما دلّ على معنى يحسن السكوتُ عليه . و الجملةُ عبارةٌ عن الفعلِ و فاعله ،كقام زيدٌ ، و المبتدأ و خبرِه كزيد قائم ، و ما كان بمنزلتهما.»[7]

---

[1] – الخصائص ، ص 57.

[2] – ابن جني : اللمع ، ص 73.

[3] – الخصائص ،ص57.

[4] – المفصل ، ص 23. وشرح المفصل ،ج1، ص20.

[5] – رضي الدين الاستراباذي : شرح الرضي على الكافية ، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر ، جامعة قاريونس ، ليبيا ، 1978.ج1 ، ص33.

[6] – يميز أستاذنا الدكتور رابح بومعزة بين الجملة المستقلة ، و الجملة غير المستقلة التي يطلق عليها مصطلح " الوحدة الإسنادية " . ينظر : مجلة المخبر،كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، جامعة بسكرة ، الجزائر ، ع3، 2006، ص91 ، وص105.

[7] – مغني اللبيب ، ص 357.

و الذي عليه جمهورُ النحاةِ أن الكلامَ و الجملةَ مختلفان ، فشرطُ الكلامِ الإفادةُ ، أما الجملةُ فلا يُشترَطُ فيها ذلك ، و إنّما يُشترَطُ فيها الإسناد ، سواء أأفادت أم لم تُفد[1].

أركان الجملة : تتألّف الجملةُ التامةُ التي تُعبِّر عن أبسطِ الصّورِ الذّهنيّةِ التّامةِ التي يصحُّ السكوتُ عليها من ثلاثة عناصر أساسيّة :

1 . المسند إليه ، أو المتحدَّث عنه ، أو المبني عليه.

2 . المسنَد الذي يُبنى على المسنَد إليه ، و يُتحدَّثُ به عنه .

3 . الإسناد ، أو ارتباط المسند بالمسند إليه .[2]

و المسنَد و المسنَد إليه هما الرّكنانِ العمدة ، « وهما ما لا يَغْنَى واحدٌ منهما عن الآخر ولا يَجد المتكلّمُ منه بداً ، فمن ذلك الاسمُ المبتدأُ والمبنيُّ عليه ، وهو قولك: عبدُ الله أخوك ، وهذا أخوك ، ومثل ذلك :يذهب عبد الله . فلا بدَّ للفعل من الاسم ،كما لم يكن للاسم الأوَّلِ بدٌ من الآخرِ في الابتداء.»[3] وليس معنى ذلك أن المسنَدَ و المسندَ إليه واجبا الذِّكر، فقد يُحذَفُ أحدُهما ، و قد يُحذفانِ معًا إذا دلّ عليهما دليلٌ ، فتظهرُ الجملةُ في أقصرِ صوَرِها [4].

و المسند إليه ما كان فاعلاً ، أو نائبَ فاعلٍ ، أو مبتدأ ، أو ما تحوّل من مبتدأ إلى اسمٍ لفعلٍ أو حرفٍ ناسخين . أمّا المسنَدُ ، فما كان فعلا تاما ، أو خبرا لمبتدأ أو خبرا لناسخ .

أمّا الإسنادُ ، فهو :« تركيبُ الكلمتين أو ما جرى مجراهما على وجهٍ يفيد السامع .»[5]، أو « هو تعليقُ خبَرٍ بمُخبَرٍ عنه نحو:" زيدٌ قائمٌ " أو طلبٍ بمطلوب منه ، كاضربْ .»[6]

و لا يكون الإسنادُ إلاّ بين اسمين ، أو بين فعلٍ و اسم ، و لا يكون بين فعلٍ و فعل و لا حرفٍ و اسم .[7] و قد شرح الرّضيُّ هذه الفكرةَ بقوله : « فالاسمان يكونان كلاما ؛ لكون أحدِهما مسندا والآخر مسندا إليه ، وكذا الاسمُ مع الفعلِ ؛ لكونِ الفعل مسندا والاسم مسندا إليه. والاسم

[1] – فاضل صالح السامرائي : الجملة العربية تأليفها و أقسامها ،دار الفكر ، عمّان ،الأردن ، ط1 ،2002، ص12.

[2] – في النحو العربي نقد و توجيه ، ص 31 . و محمود أحمد نحلة : لغة القرآن الكريم في جزء عمّ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981 ،ص 464.

[3] – الكتاب ، ج1 ، ص 23.

[4] – ينظر : في النحو العربي نقد و توجيه ، ص 33.

[5] – مفتاح العلوم ، ص 38.و ينظر : معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص107.

[6] - الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص 24.

[7] – المفصل ، ص 23. وشرح المفصل ، ج1، ص20.

مع الحرف لا يكون كلاما ؛ إذ لو جعلت الاسمَ مسندا فلا مسندَ إليه ، ولو جعلته مسندا إليه فلا مسند ، وأما نحو: يا زيدُ ، فلِسَدِّ " يا " مسَدَّ " دعوت " الإنشائي . والفعل مع الفعل أو الحرف لا يكون كلاما لعدم المسند إليه.»[1]

و يُميّزُ النحاةُ بين الإسنادِ الأصليِّ ، و الإسنادِ غيرِ الأصليّ ، فالأوّل ما تألّف منه الكلامُ ، أي إسنادُ الفعلِ إلى الفاعل ، و إسنادُ المبتدأ إلى الخبر . أمّا الثاني ، فهو إسنادُ المصدرِ و الصفات و الظروف ، فإنها مع ما أسندت إليه ليست بكلام و لا جملة [2].

الفضلة :كلُّ ما عدا المسندِ و المسندِ إليه – في عُرفِ النّحاةِ – فهو فضلة،كالمفاعيل ، و الحال ، والتمييز ، و التوابع . و ليس معنى الفضلةِ أنه يُمكن الاستغناءُ عنها ، فقد تكون عمدةً واجبةَ الذّكر ؛ لأن المعنى يتوقّف عليها[3]، كما في قوله تعالى :﴿ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ وَإِذَا قَامُوا إِلَى الصَّلاَةِ قَامُوا **كُسَالَى** يُرَاءُونَ النَّاسَ وَلاَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ إِلاَّ قَلِيلاً﴾ [4].

و المقصودُ بمصطلحي العمدةِ و الفضلةِ أنه لا يُمكن أن يتألّف كلامٌ دون عمدةٍ مذكورةٍ ، أو مقدّرةٍ ، في حين يمكن أن يتألّف دون فضلة [5].

و الواقعُ أن « زيادةَ اللفظِ تقتضي زيادةَ المعنى ، أو الفائدة فيما يُعرَفُ بالتقييد و التحديد و التخصيص ، وهو الأمر الذي استدركه علماءُ المعاني و نظروا إلى الإسنادِ بوصفه أساسَ بناءِ الجملة ، كما نظروا إلى ما عداه باعتباره من مقيّدات الجملة ...و ما من لفظٍ يُذكَر في الجملةِ إلا و له دورٌ في تكوين المعنى .»[6] و من ثمّ يتحتّمُ على دارسِ التّركيبِ في أيِّ نصٍّ أن ينظُر إلى كلِّ عنصرٍ في النصّ على أنّه عنصرٌ مهمٌّ في بناء المعنى ، بل إنّ المعنى قد يتوقّفُ عليه حتى و إن لم يكن أحدَ طرفي الإسناد ، كما مرّ في الآية الكريمة السابقة .

أقسام الجملة :لقد عرفت الجملةُ تقسيماتٍ عدّةً بحسبِ المبادئِ التي ينطلق منها كلُّ باحث ، قديما و حديثا .

---

[1] –شرح الرضي على الكافية ، ج1 ، ص 34.

[2] – الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص 25.

[3] – نفسه ، ص 14.

[4] – النساء / 142.

[5] – الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص 14.

[6] – لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص28.

أقسام الجملة عند القدماء :

الجملةُ عند جمهورِ النحاةِ القدماءِ ، قسمين : فعلية ، و اسميّة ، و هذا ما يُفهم من تعريفِ المبرّد السابقِ للجملة لما قال : « فالفاعلُ و الفعل بمنزلةِ الابتداءِ و الخبر إذا قلت : قام زيدٌ ، فهو بمنزلةِ قولك : القائمُ زيد.»[1] ، فواضحٌ أنّه يضع الجملةَ الفعليّةَ في مقابل الجملةِ الاسمية .

وزاد الزمخشري(ت538هـ) الجملة الشرطية ، في نحو : " بكرٌ ، إن تعطه يشكرك."[2]، فهي عنده : فعلية ، واسمية ، و شرطية ، و ظرفية . و قد أنكر ابنُ هشامٍ(ت761هـ) الجملةَ الشرطيّةَ و عدّها فعليّة [3]. أمّا الظرفيةُ عنده (ابن هشام)، فهي ما كان صدرُها ظرفا أو جارا و مجرورا ، في نحو : أعندك زيدٌ ؟ و زيدٌ عنده فاعلٌ مرفوع بالظرف[4].والحقيقةُ إنّ هذه الجملةَ اسميّةٌ ، و زيدٌ مبتدأ مؤخّر ، لا فاعل ؛ لجواز دخول النواسخِ عليه ، فنقول :أإنّ عندك زيدا؟ ، و أظننت عندك زيدا ؟ و أكان عندك زيدٌ ؟ فلو كان فاعلا ما جاز دخول النواسخ عليه[5] .

و من حيث تركيبُ الجملةِ تحدّث ابن هشام عن الجملة الكبرى و الجملة الصّغرى ، أما الكبرى ، فهي الجملةُ الاسميةُ التي خبرها جملة . و الجملةُ الصغرى هي المبنية على المبتدأ [6]، فجملة: "محمدٌ سافر أخوه " جملةٌ كبرى ، و "سافر أخوه " التي هي خبرٌ للمبتدأ " محمد " جملة صغرى .

أقسام الجملة عند المحدثين :

نظر المحدثون إلى الجملة من زوايا متعددة ، نوجزها في اتجاهاتٍ ثلاثة :

الاتجاه الأول : اعتمد **الإسناد** ، فقد جعلها محمد إبراهيم عبادة ستة أقسام [7]: البسيطة (اسمية ، أو فعلية) ، و الممتدّة ، و المزدوجة أو المتعدّدة ، و المركّبة ، و المتداخلة ، و المتشابكة .

و إذا ما نحن تفحّصنا تلك الأقسامَ استنادا إلى تركيبِها النحويّ ، و من واقعِ الأمثلةِ التي ساقها صاحبُها ، وجدناها لا تخرجُ عن البساطة ، أو التركيب . فالجملة الممتدة ترجع إلى البسيطة ،

---

[1] – المقتضب ، ج1 ، ص 146.

[2] – المفصل ، ص44، و شرح المفصل ، ج1 ، ص88، و مغني اللبيب ، ص358.

[3] – مغني اللبيب ، ص358.

[4] – نفسه ، ص ، 358.

[5] – ينظر : الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص 160.

[6] – مغني اللبيب ، ص 361. و للاستزادة يراجع : الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص 161.

[7] – محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية دراسة لغوية نحوية ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ،1988 ،ص153 و ما بعدها.

و الجملةُ المزدوجة قد تُردّ إلى البسيطةِ أو المركّبة ، و الجملتان : المتداخلة و المتشابكة تعود إلى المركبة .

الاتجاه الثاني : اعتمد **نوعَ المسند** : و منهم **"**محمود أحمد نحلة **"** الذي جعل الجملةَ أربعةَ أقسام[1]:1 . الجملة الاسميّة : التي لا يكون المسند فيها فعلا ، و لا جملة .

2 . الجملة الفعلية : التي يكون المسندُ فيها فعلا .

3 . الجملة الوصفية : التي يكون المسند فيها وصفا (اسم فاعل ، اسم مفعول ...).

4– الجملة الجمليّة : التي يكون الخبرُ فيها جملةً اسميةً أو فعلية (حسب مفهومه للجملة الاسمية و الفعلية).

الاتجاه الثالث : **يجمع بين المعنى و المبنى** ، و يمثله الدكتور تمام حسان : فقد رأى أن الجملةَ أقسامٌ ثلاثةٌ : اسميةٌ ، و فعليةٌ ، و وصفيّة [2]. وهذا التقسيم ناتجٌ عن جعله الصّفةَ قسما خاصا من أقسام الكلم [3].

وأقام تمام حسان نظرته إلى الجملةِ على الجمع بين المعنى والمبنى ، فقسّمها إلى : خبريّة ، و إنشائية.

أ) **الخبرية** :و تشمل الجملةَ الاسميةَ ، و الفعليّةَ في حالات: الإثبات ، و النفي ، و التوكيد.

ب) **الإنشائية** :ويدخل ضمنها : الطلبية ، و الشرطية ، و الإفصاحية .

1 . الطلبية : و تشمل : الأمر ، و النهي ، و الاستفهام ، و الدعاء ، و النداء ، والترجي، والتمني ، و العرض ، و التحضيض .

2 . الشرطية [4] : و هي إمّا إمكانية ، أو امتناعيّة .

3 . الإفصاحية : و يدخل تحتها الخوالف (الصوت ، و الإخالة ، و المدح أو الذم ،

---

[1] – مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، ص91. و ينظر في مفهوم الجملة الجملية عنده و الفرق بينها و بين الجملة الكبرى عند ابن هشام ،ص 137و ما بعدها.

[2] – اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 103.

[3] – يراجع ، نفسه ، ص86 و ما بعدها.

[4] – المتفق عليه أن جملة الشرط تصنف حسب جوابها ، فإن كان خبريا ، فهي خبرية ، و إن كان إنشائيا، فهي إنشائية . ينظر :محمد عبد السلام هارون :الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط5 ، 2001 ، ص24 . و لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "،ص32.

و التعجب) ، و الندبة ، و الاستغاثة ، و القسم ، و الالتزام (العقود).[1]

و قد لقي هذا المنهجُ استحسانا كبيرا لدى الدّارسين ؛ لأنه جمع بين النحو و المعاني ، و لا نكون مخطئين إذا عددناه امتداداً لمنهج الشيخ عبد القاهر الجرجاني الذي كان أولَ من عقد قرانا حقيقيا بين النحو و المعاني من خلال نظريّة النظم التي تقوم أساسا على توخّي معاني النحو[2].

منهجنا في دراسة البُنى النحوية و البلاغية :

إن هذا الزّخمَ الكبيرَ من الآراء – القديمةِ و الحديثةِ– و التقسيمات للجملةِ ليَفرضُ على دارسِ البنى التركيبيّةِ لأيِّ نصٍّ من النصوص أن يُحدّدَ المنطلقاتِ، و المعاييرَ التي يتبنّاها في دراسته .
فالجملةُ هي الوحدةُ الأساسيةُ للإبلاغِ و التّواصل بين أفرادِ الجماعةِ اللغويّةِ ، و هي تتألّف أساسا من عنصري الإسناد ، و تُسمّى الجملة التوليديّة ، أو النووية ، لكنّ عمليةَ الإبلاغِ والاتصال تفرضُ على أعضاء الجماعةِ اللغوية أن يُضيفوا إلى عنصري الإسنادِ عناصرَ جديدةً ؛ لأداءِ معاني معيّنةٍ ، و قد يحذفون أحدَ عنصري الإسناد ، أو هما معا ، و قد يقدّمون ما حقّه التأخير ، و يؤخّرون ما حقّه التقديم ... كلُّ ذلك يُحتّمُ على دارسِ تراكيبِ نصّ من النصوص أن يجمع بين النحو و المعاني . فالملاحَظ على الدّراساتِ النحويّةِ القديمةِ أنّها «كانت تحليلية ، لا تركيبية ، أي إنّها كانت تعتني بمكوّنات التركيبِ ، أي بالأجزاءِ التحليليّةِ فيه أكثرَ من عنايتها بالتركيب نفسه .»[3] أمّا علماءُ المعاني فكانت دراستهم « تركيبية تعنى بالمعنى و تستوفي أهمَّ المباحثِ التي تدخل في نطاقِ دراسةِ الجملة .»[4]

و بسبب هذه الحدودِ المفتعَلةِ بين علمِ النحوِ ، و علمِ المعاني تعالت أصواتُ المحدثين داعيةً إلى ربط الصلة بينهما ، وضمِّ الثاني إلى الأول ؛ ليكونَ (علم المعاني) قمّةَ الدّراسة النحويّة [5].

---

[1] – يراجع : اللغة العربية معناها و مبناها اللغة العربية معناها و مبناها ،جدول النظام النحوي ،ص189 ، ص 244.
[2] – ينظر : دلائل الإعجاز ، ص65 – 66 ، و ص94.
[3] – اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 16.
[4] – لغة القرآن الكريم في جزء عمّ ، ص 463.
[5] – اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 18. و ينظر : فاضل صالح السامرائي : معاني النحو،دار الفكر، عمان ، الأردن ، ط1، 2000ج1 ، ص8.

و نحن في هذا المبحثِ المخصَّصِ لدراسةِ " السّماتِ الأسلوبيّة في البني النحوية والبلاغية" لمرثيةِ مالكٍ بن الرّيب ، سنجمع بين دراسةِ النحو و المعاني ، و نقسّم على ذلك الأساسِ هذا المبحثَ إلى مطلبين ، فندرس في المطلب الأولِ الجملةَ الخبرية بقسميها : الفعلية والاسمية ، بأنواعها الثلاثة : المثبتة ، و المنفية ، والمؤَكَّدة .

أما المطلب الثاني ، فنخصّصه لدراسةِ الجملةِ الإنشائية بنوعيها :الطلبية ، و الإفصاحيّة.

و في كلا المبحثين سنقوم بتصنيفِ الجملِ إلى أنماطها التي ظهرت فيها ، و الصّور التي شكّلت تلك الأنماط ، كما أنّنا سنقوم في الوقتِ نفسِه بدراسةِ المعاني البلاغيّةِ التي أفادتها ، وصولا إلى السّماتِ الأسلوبيّةِ فيها .

المطلب الأول

الجُملَةُ الخَبريَّة.

* الجملة المثبتة.
** الجملة المنفية.
** * الجملة المؤكّدة.

الجملة الخبرية :

هي تركيبٌ إسناديٌّ يمكن وصفُ مضمونِه بالصّدقِ أو بالكذب[1] ، و هي تُقابل الجملةَ الإنشائيّةَ التي لا يصحُّ وصفُ مضمونها لا بالصدقِ ، و لا بالكذب [2].

و الأصلُ في الخبرِ أن يُقصدَ به إفادةُ المخاطَبِ ، و قد يخرج عن غرضِه الأصليِّ للدّلالةِ على معاني أخرى كالتمني ، و الوعيد ، و الإنكار ، و الدّعاء ، و غيرها من المعاني التي تُفهم من السياق[3].

و لعلّ العقبةَ التي تعترض سبيلَ دارسِ الجملةِ في أيِّ نصّ من النصوصِ هي تعيينُ حدودِها ، أين تبدأ ، و أين تنتهي ؟ وقد رأينا أنّ نظرةَ النحاة إلى الجملةِ ارتكزت على عنصري الإسنادِ ، أمّا ما عداهما فهو فضْلة . إلاّ إنّه ما من عنصرٍ إلاّ وله أهميّتُه في عمليّةِ التبليغِ و التواصل ، بل إنّ المعنى قد يتوقّفُ على ما يُسمّى بالفضلة ؛ فكان لزاما مُراعاةُ المعنى ؛ و لذلك سنسترشِد في تحديدِ الجملةِ بمفهومِ الوقفِ التامِّ في علمِ القراءاتِ ، و هو « الذي لا يتعلّقُ بشيءٍ ممّا بعده ، فيحسُن الوقفُ عليه ، و الابتداءُ بما بعده .»[4] و سندرس الجملةَ الخبريّةَ ضمن ثلاثةِ أنواع : المثبتة ، والمنفيّة والمؤكّدة .

أوّلا : الجملةُ الخبريةُ المثبَتة : يُقصَد بالجملةِ الخبريّةِ المثبتةِ تلك الجملةُ المعرّاةُ من أدواتِ النفيِ ، والتّوكيد ؛ لأنّه لا تكاد تخلو جملةٌ في اللغةِ العربيّةِ من أن تتقدّمَها أداةٌ ، فيما عدا جملتي الإثباتِ ، و الأمرِ بالصيغةِ ، و بعضِ الجملِ الإفصاحيّةِ [5].

و سنقسّم الجملةَ المثبتةَ إلى : فعليّةٍ و اسمية ، وقوفا عند رأي الجمهور ، فلا نعتدُّ بالجملةِ الشرطيّةِ ، و لا الظرفيّة . و سنعدُّ الجملةَ المصدّرةَ بكان و أخواتها جملةً اسميّةً بحسبِ الأصل [6].

---

[1] – المقتضب ، ج3 ، ص89. و شرح المفصل ، ج3، ص 52. و مفتاح العلوم ، ص81 .و الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ص 13.

[2] – نفسه ، ص 13.

[3] – ينظر : مفتاح العلوم ، ص72 و ما بعدها . البرهان في علوم القرآن ، من ص510 إلى ص513.

[4] – نفسه ، ص242.

[5] – اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 123.

[6] – يعد الدكتور فاضل السامرائي الجملة المصدرة بكان و أخواتها فعلية . ينظر : الجملة العربية تأليفا و أقسامها ، ص158. و قد مثّل ابن هشام للجملة الفعلية بـ :"كان زيدٌ قائما " . ينظر: مغني اللبيب ، ص358. وأطلق عليها محمد إبراهيم عبادة مصطلح " الجملة الفعلية الصورية "، ينظر : الجملة العربية ، ص73.

أ) **الجملة الفعليـة** :هي تركيبٌ إسناديٌ صدرُه فعلٌ تامٌّ يُسندُ إلى فاعلٍ ، أو نائبِ فاعلٍ إسنادا حقيقيا أو مجازيا [1]. و المراد بصدرِ الجملةِ ما هو صدرٌ في الأصلِ ، فلا عبرةَ بما تقدَّم و حقُّه التأخيرُ من أسماء و حروف [2]. و قد أجاز الكوفيون تقديمَ الفاعلِ على فعله [3]، وأيّد هذا الاتجاهَ ابن مضاء القرطبي (ت592هـ)[4] ، و تبناه بعضُ المحدثين ، و عدّوا الجملةَ الفعليّةَ كلَّ جملةٍ كان المسندُ فيها فعلا [5] ، فجملة " طلع البدر " فعليّةٌ ، و جملة " البدرُ طلع " فعليةٌ أيضا ، إلاّ أن الفاعل فيها تقدّم .غيرَ أنّ هناك دحضا لهذا الرأي ؛ إذ إن جملةَ " البدرُ طلع " تقبل دخولَ النواسخِ عليها ، فنقول : "كان البدرُ طالعا " ، و "إنّ البدرَ طالعٌ " ، و النواسخُ تدخلُ على الجمل الاسميّة ، لا الفعلية [6].

و نحن في دراستنا هذه سنلتزم رأيَ الجمهورِ ، و نعدّ الجملةَ الفعليةَ كلَّ جملةٍ تقدّم فيها الفعلُ على فاعله .

1 . الجملة الفعلية البسيطة : هي الجملةُ الفعليّةُ التي تضمّنت عمليّةَ إسنادٍ واحدة[7] ، و قد تكونُ مجرّدةً من المتمّمات ، مكتفيةً بركني الإسناد (الفعل و الفاعل ، أو نائب الفاعل) ، و قد تكون موسّعةً حيثُ يُضافُ إلى ركني الإسنادِ عنصرٌ أو أكثر [8].

و قد وُظّفت الجملةُ الفعليّةُ البسيطةُ في مرثيّةِ مالكٍ بن الرّيبِ ستَّ (6) مرّاتٍ ، و جاءت موزّعةً على الأنماطِ الآتية[9] :

---

1 – لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة " ، ص39.

2 – مغني اللبيب ، ص357. و الجملة العربية تأليفا و أقسامها،ص157.

3 – مغني اللبيب ، ص361.

4 – ينظر: ابن مضاء القرطبي : الردّ على النحاة ، تحقيق : د. شوقي ضيف ، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د ت) ،ص90.

5 – ينظر:إبراهيم مصطفى :إحياء النحو، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، (دط)،2003 ، ص55 و ما بعدها. و في النحو العربي نقد و توجيه ،ص41-42.ولغة القرآن الكريم في جزء عمّ ، ص465. ومدخل إلى دراسة الجملة العربية ، ص 91.

6 – الجملة العربية تأليفا و أقسامها،ص159. ولغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص40.

7 – لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة " ، ص 41.

8 – مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، ص 24.

9 – "النمط هو الشكل أو القالب الذي يجمع عناصر لفظية بمقتضى العلاقات النحويّة " لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، هامش(2) ، ص 41.

النمط الأول : **فعل + فاعل .**

و قد تشكّل هذا النّمطُ في صورةٍ وحيدةٍ في القصيدة :

الصورة الوحيدة : فعل ماض + فاعل(ضمير) + ظرف.

(البيت: 5) :دَعاني الهَوى من أهل وُدّي وصُحبتي، بِذِي الطَّبَسَين، **فالتفتُّ وَرائِيا**.

النمط الثاني : **فعل + فاعل(أو نائب فاعل)+ مفعول به .**

الصورة الأولى : فعل مضارع + فاعل(مستتر) + مفعول به + ظرف.

(البيت:49) :**أُقَلبُ طَرْفي فَوْقَ رَحْلي**، فلا أرَى بِهِ من عُيُونِ المؤْنِساتِ مراعِيا.

و قد جاء الفاعلُ ضميراً مستتراً . و الاستتارُ و الحذفُ « هما طريقةُ الإفادةِ العدميّةِ في اللغةِ العربيّة ، وذلك ما تعبّرُ عنه الدراساتُ اللغويةُ الحديثةُ بعبارة :zero morpheme »[1]

الصورة الثانية : فعل ماض + مفعول به(ضمير) + فاعل (ظاهر) +جار و مجرور .

(البيت:5) : **دَعاني الهَوى من أهل وُدّي** –وصُحبتي بِذِي الطَّبَسَين– فالتفتُّ وَرَائِيا.

الصورة الثالثة :ظرف+فعل مضارع+مفعول به(ضمير)+فاعل(مستتر)+حال(شبه جملة)+معطوف.

(البيت:27) :**وَطَوْراً تراني في ظِلالٍ وَمَجْمعٍ،** وَطَوْراً تَراني، والعِتَاقُ رَكابيا.

الصورة الرابعة : فعل ماض+نائب فاعل(ضمير)+مفعول به+نعت .

(البيت:42) :إذا متُّ فاعْتَادي القُبُورَ، وسلّمي على الرّيم ،**أُسقيتِ الغَمامَ الغَواديا**.

و نلاحظُ أن الخبرَ في هذه الجملة قد خرج إلى غرضِ الدّعاءِ . و الدّعاءُ بالسّقيا للأحبّةِ شائعٌ في الشعرِ العربيِّ القديم .

النمط الثالث : **فعل + فاعل + جار و مجرور .**

الصورة الوحيدة : فعل ماض+فاعل(ظاهر)+جار و مجرور .

(البيت:22) : ولا تحسُداني– **باركَ اللَّهُ فيكما**– من الأرْضِ ذَاتِ العَرْضِ أن توسِعا ليا.

و قد جاءت الجملةُ الخبريةُ البسيطةُ اعتراضيّةً ، و الجملةُ الاعتراضيّةُ جملةٌ مستقلّةٌ [2] ، أي إنها لا تربطها علاقةٌ نحويّةٌ بما قبلها ، ولا بما بعدها .

---

[1] – اللغة العربية معناها و مبناها ، ص128.

[2] – شوقي ضيف : تجديد النحو ، دار المعارف ، ط3 (د ت) ، ص 254. و مدخل إلى دراسة الجملة العربية ،ص24.

و يعدُ علماءُ البلاغةِ الاعتراضَ من محاسنِ الكلام . قال ابن المعتز : « ومن محاسنِ الكلامِ أيضاً والشعرِ اعتراضُ كلام في كلام لم يُتَمِّم معناه ، ثم يعود إليه فيُتَمّمه في بيت واحد .»[1] و هو لا يكون إلا مفيدا [2]، و يرى ابنُ هشامٍ أنها تأتي « لإفادة الكلام تقويةً وتسديدا ، أو تحسينا .» [3]

و قد دلّت هذه الجملةُ الخبريّةُ على الدّعاء ، فالشاعرُ يدعو لصاحبيه بالبركةِ راجيا منهما التوسيع في قبره .

ويمكننا أن نلاحظ في توظيفِ الجملةِ الخبريّةِ البسيطةِ في القصيدةِ جملةً من الملاحظات نوجزها في هذا الجدول :

التعيين .	النوع .	العدد .	النسبة .
المسند .	فعل ماض .	04.	% 66,66
	فعل مضارع .	02.	% 33,33
المسند إليه .	اسم ظاهر .	02.	% 33,33
	ضمير ظاهر .	02.	% 33,33
	ضمير مستتر .	02.	% 33,33
الدلالة العامة للجملة .	إخبار .	04.	% 66,66
	دعاء .	02.	% 33,33

2 . الجملةُ الفعليةُ المركّبة :

هي الجملةُ الفعليّةُ التي تتضمّنُ عملياتٍ إسناديّةً عديدةً في مستوى سياقِ بنائها النحويِّ المفيدِ لعمليّةِ الإخبار [4]. و « تُصاغ الجملةُ المركبةُ Complex sentence من جملتين بسيطتين ، و قد تصاغ من أكثرَ من جملتين .»[5]

[1] – البديع ، ص 59.
[2] – الصاحبي ، ص190.
[3] – مغني اللبيب ، ص367.
[4] – لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص62. و ينظر : الجملة العربية ، ص155.
[5] – مدخل إلى دراسة الجملة العربية ،ص145.

و قد وُظّفت الجملةُ الفعليّةُ المركّبةُ في مرثيّةِ مالكٍ بن الرّيبِ إحدى عشْرةَ(11) مرّةً ، و جاءت موزّعةً على الأنماطِ الآتية:

النمط الأول : **فعل+ فاعل+ مفعول به(جملة موصولية).**

الصورة الوحيدة : فعل ماض+فاعل(ضمير)+مفعول به (جملة موصولية)+جار و مجرور.

(البيت :12) :**تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ**، فلمْ أَجِدْ سِوَى السَيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ باكيا.

جاء المفعول به جملةً موصوليّةً مكوّنةً من اسم موصول"من"،و صلته جملة فعلية مضارعيّة . و الاسمُ الموصولُ مع صلته بمثابةِ الكلمةِ الواحدةِ يؤوّلانِ بمشتقٍّ ، و هو هنا: " الباكي ". و قد أنكر ابنُ هشامٍ إعرابَهما على أنهما كلمةٌ واحدةٌ ، بحجّةِ أنّ الإعرابَ يظهرُ في نفسِ الموصولِ ممثّلا بـ : " أيّ " و " اللذيْن"[1].

النمط الثاني : **فعل+ مفعول به(ضمير) + فاعل(مستتر) + جملة أو شبه جملة حالية.**

الصورة الأولى :ظرف+فعل مضارع+مفعول به(ضمير)+فاعل(مستتر)+حال (جملة اسمية).

(البيت :27) :وَطَوْراً تراني في ظِلالٍ وَمَجْمعٍ، **وَطَوْراً تَراني، والعِتَاقُ ركابيا.**

الصورة الثانية: ظرف+فعل مضارع+مفعول به(ضمير)+فاعل(مستتر)+حال1 (شبه جملة) + حال2 (جملة فعلية).

(البيت :28) : **و طورا تراني في رحىً مُستديرةٍ ، تُخرِّقُ أطرافُ الرّماحِ ثيابيا .**

تعدى الفعل "رأى "في الصورتين إلى مفعولٍ واحد . لكنَّ الشاعرَ لا يريد الإخبارَ عن فعلِ الرّؤية، و إنّما يريدُ وصفَ الحالةِ التي يُرى فيها ؛ لذا احتاجت عمليّةُ الإخبارِ إلى " الحال " ؛ فوُظّفت في البيت(27) حالٌ جملة اسمية ، و في البيت(28) حالان :أولاهما شبه جملة ، و ثانيتُهما جملة فعلية.

النمط الثالث : **جملة شرطية (أو شبه شرطية.)**

هذا النمط هو الغالبُ على الجملة الفعلية المركّبة ؛ إذ بلغت الجملُ الشرطيةُ و شبهُ الشرطيةِ(8) ثماني جملٍ[2] ، أي ما يشكّلُ نسبة :72,72 % من مجموعِ الجمل الفعليةِ المركّبة.

---

[1] -مغني اللبيب ، ص 387.

[2] – هناك عدد من الجمل الشرطية سندرسها ضمن الجملة الاسمية المركبة ، و نبين علة ذلك في موضعه .

و الشرطُ يتألّف من جملتين مصدّرتين بأداة ، فهو « ينبني بالتحليلِ العقليِّ على جزئين : الأولُ بمنزلةِ السّبب ، و الثاني بمنزلة المسبّب ، يتحقق الثاني إذا تحقق الأولُ ، و ينعدم إذا انعدم.»[1] و « جملة الشرطِ كانت مستقلةً بنفسِها ، فلما دخلت عليها أداةُ الشرطِ علّقت معناها ... و ربطتها بجملةٍ أخرى ؛ لتتكوّنَ منهما جملةٌ واحدةٌ تتضمّن فكرةً واحدة.»[2] أمّا جملةُ الجوابِ ، فهي تابعةٌ غيرُ مستقلّةٍ [3] ، ويجوزُ أن تقع للشّرطِ ، و إن لم يجز ذلك ، وجب اقترانُها بالفاء [4] .

و عليه فإنه من الضروري أن ننظرَ إلى الشرطِ بجملتيه على أنّه جملةٌ واحدة . قال عبد القاهر الجرجاني :« و الشرطُ –كما لا يخفى– في مجموعِ الجملتين ، لا في كلِّ واحدةٍ على الانفراد ، و لا في واحدةٍ دون الأخرى .»[5]

وقد جاءت موزعةً على أربعِ صورٍ ، نوردها مجملةً ، ثمّ نقوم بدراستها بحسبِ الأداة[6] :

<u>الصورة الأولى</u> :<u>جملة شرطية مستوفاة</u> [7]: أداة شرط + جملة الشرط + جملة جواب الشرط.

<u>النموذج 1</u> :أداة شرط(لمّا)+ جملة الشرط(ماضوية)+جملة معطوفة×2 + جملة جواب الشرط(مضارعية).

(البيت:16و17) :

وَلَمّا تَرَاءَتْ عِنْدَ مَرْوٍ مَنيّتي وَحَلَّ بِهَا جِسْمي، وَحَانتْ وَفَاتِيا.

أَقُولُ لأصْحابي ارْفعوني ؛لأنّني يَقِرّ بِعَيْني أن سهَيلٌ بَدَا لِيا

<u>النموذج 2</u> : أداة شرط(إذا)+ جملة الشرط(ماضوية)+ظرف×2 + جملة جواب الشرط(ماضوية).

(البيت:40): **إذا عَصِبَ الرُّكْبَانُ بَيْنَ عُنيزةٍ وبُولانَ، عاجُوا المُنْقِياتِ المَهَاريا.**

<u>النموج3</u> : أداة شرط(لو)+ جملة الشرط(ماضوية) + جملة جواب الشرط(ماضوية)×2.

(البيت50): وبالرَّملِ منّي نِسْوَةٌ **لو شَهِدنَني، بَكَيْنَ وَفَدّيْنَ الطّبيبَ المُداويا.**

[1] – في النحو العربي نقد و توجيه ، ص56 و ص 284.

[2] – لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص22.

[3] – تجديد النحو ، ص262. و الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص 149.

[4] – شرح شذور الذهب ، ص 356 – 357.

[5] – دلائل الإعجاز ، ص235.

[6] – اقتضت الضرورةُ المنهجية أن ندرسها حسب الأداة ؛ ذلك أنّ الأداة تقوم بوظيفة التعليق ، و على أساسها يتحدّدُ المعنى .

[7] – نقصد بها الجملة الشرطيّة التي توفرت فيها العناصر الثلاثة : الأداة ، و جملة الشرط ، و جملة جوابه .

الصورة الثانية : جملة شرطية تقدّم فيها الجواب.

النموذج الوحيد : جملة جواب الشرط(ماضوية)+أداة شرط(لمّا)+جملة الشرط(ماضوية).

(البيت :6): **أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ،** تَقَنّعْتُ منْهَا . أن أُلامَ . ردائيا.

الصورة الثالثة : جملة شرطية محذوفة الجواب .

النموذج الأول: أداة شرط(إذا) +جملة الشرط (ماضوية)+ جملة جواب الشرط (ماضوية محذوفة).

(البيت :34):غداةَ غد – يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ– **إذا أَدْلجوا عنّي**، وخُلّفتُ ثاويا.

النموذج الثاني :أداة شرط(لو) +جملة الشرط (ماضوية)+ جملة جواب الشرط (ماضوية محذوفة).

(البيت:41):ويا لَيْتَ شعري هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ، كما كُنْتُ –**لَوْ عَالوا نَعِيَّكَ** –باكيا.

الصورة الرابعة : جملة شرطية محذوفة الصدر (**شبه شرطية**).

النموذج1 :أداة الشرط+جملة الشرط(محذوفان) + جملة جواب الشرط(مضارعية) + نعت1 (جملة فعلية) + نعت(شبه جملة)+ نعت.

(البيت:43): **تَرَيْ جَدَثاً قد جَرّتِ الرّيحُ فوقَه غُباراً كلونِ القسْطَلانيّ هَابِيا.**

النموذج2 :رابط+ أداة الشرط+جملة الشرط(محذوفان)+جملة جواب الشرط(اسمية مؤكدة) +جملة معطوفة.

(البيت:48):وعطِّل قَلوصي في الرِّكاب، **فإنّها ستُبرِدُ أكباداً وتُبكي بَواكِيا.**

1 . **إنْ** : يعدُّ النحاةُ " إنْ " أمَّ بابِ الشرط [1]. و قد وُظّفت "إنْ " مرتين(2) محذوفةً مع جملة الشرط ، في البيتين :43، و48 .و قد جاءت " إنْ " محذوفةً ، و جملةَ الشرطِ في ما سمّيناه بشبه الشّرطِ ؛ لأنّه لا تظهرُ فيه الأداةُ، و لا جملةُ الشرطِ [2]، و إنّما تكونان مقدّرتين ، و هو ما يُعرَف بالجزم بجوابِ الطّلب.

و نجد ذلك في البيت(43) : في " تريْ جدثا " ، أي : **إن تعتادي القبورَ** ، تريْ جدثا .

و في البيت(48) في : "فإنها ستبرِدُ أكبادا " ، أي : **إن تُعطّلها** ، فإنها ستبردُ أكبادا . و قد اقترن

---

[1] – الكتاب ، ج1، ص134. و ج3،ص63. و اللمع ، ص 193 . و الرّماني : معاني الحروف ، تحقيق : الشيخ عرفان ابن سليم حسونة الدمشقي ، المكتبة العصرية ، صيدا- بيروت ، ط1 ،2005 ،هامش 1 ،ص49.

[2] – ينظر : الكتاب ، ج 3، ص93، و اللمع ،ص196 .و شرح المفصّل ، ج7،ص47-48. و مفتاح العلوم ،ص47. و شرح شذور الذهب ، ص360.

الجوابُ بالفاء ؛ لأنه جملةٌ اسمية [1].

2 . إذا : أصلُها ظرفٌ لما يُستقبَل من الزمان ، تضمّنت معنى الشرط[2] ، و دلالتها على الشرط من بابِ تعدّدِ المعنى الوظيفي للمبنى الواحد[3] . و تأتي بعدها الفاءُ ، و يكثر وقوعُ الفعلِ الماضي الدالِّ على المستقبل بعدها[4]. و قد فرّقَ سيبويه بين استعمالها و استعمالِ "إنْ "،« إذا تجيء وقتاً معلوماً ، ألا ترى أنك لو قلت: آتيك إذا احمرّ البسرُ كان حسناً ،ولو قلت آتيك إن احمرّ البسرُ كان قبيحاً ، فإن أبداً مبهمة.»[5]

و قد وُظِّفت"إذا" مرتين (2) في هذا النمط ، في البيتين :34 ، و40 . و جاء فعلُ الشرطِ بعدها ماضيا دالاًّ على الاستقبال .و قد حُذِف الجوابُ في البيت 34 :إذا أدلجوا عنّي . و نقدّره بـ : " تحسّرت ".

3 . لمـّا : أصلها ظرفُ زمانٍ ماضٍ بمعنى "حين " و هي مختصةٌ بالماضي ، و هي حرفُ وجودٍ لوجود ، [6] ، و تؤدّي وظيفةَ الشرط من باب التعدد الوظيفي للمبنى الواحد[7] .

و قد وُظّفت "لمّا " في هذا النمط مرتين(2) ، في البيت: 6. ، والبيت:16 .

ففي البيت :6 تقدّم جوابها عليها ، إذ الأصلُ : " لمّا دعاني الهوى ، أجبته بزفرة ". و النحاةُ يمنعون تقديم جواب الشرطِ على أداةِ الشرطِ ، فإذا حدث ذلك ، عدّوه كلاما خبريا ، و قدروا الجواب[8] . و ذلك راجعٌ إلى نظرية العامل ، فالأصلُ في الجزاء أن يكون الفعل مجزوما بالأداة ، و لذا لا يمكن أن تعمل فيه ، و هو متقدّمٌ عليها .

---

[1] – شرح شذور الذهب ، ص358.

[2] – شرح المفصل ، ج4،ص96. و مغني اللبيب ص96.

[3] – اللغة العربية معناها و مبناها،ص119 ، و ص163 و ما بعدها.

[4] – البرهان في علوم القرآن ،ص1041.

[5] – الكتاب ،ج3،ص60. و المقتضب ،ج 2 ، ص54-55.

[6] – شرح شذور الذهب ، ص 272.

[7] – اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 121 و ص123، و ص163.

[8] – المقتضب ، ج2، ص66. والمفصل ، ص441 . و شرح المفصل ، ج 9 ، ص 07.

أماّ في البيت 16 ، فقد جاء فعلُ الشرطِ ماضيا ، و جوابه مضارعا في البيت :17 ، " أقول " ، و هو مؤوّلٌ بماضٍ [1]، أي " قلتُ ". و قد جاء بلفظِ المضارع لتمثيلِ الحال .

4 . لو : و هي حرف امتناعٍ لامتناعٍ تضمّنت معنى الشرط ، و شرطها مقيّدٌ بالزمن الماضي[2]. و قد وردت " لو " في هذا النمط مرتين في البيت:41 ، و البيت:50.

ففي البيت الحادي و الأربعين جاءت الجملةُ الشرطية معترضةً بين المبتدأ (اسم كان) ، و الخبر ، و جوابها محذوف تقديره جملة فعلية :"بكيت ".

أما في البيت الخمسين ، فيبدو من خلال السّياق أنّها وُظّفت للدّلالةِ على الحاضر ، في : " لو شهدنني ، بكين) ، فقد سُبقت بقوله :

49-أُقَلبُ طَرْفِي فَوْقَ رَحْلي، فلا أرَى بِهِ من عُيُونِ المؤْنِساتِ مراعِيا.

و من خلال هذا يبدو لنا أن الجملةَ الشرطيةَ و شبهَ الشرطيةِ قد شكلت نسبة:72,72 % من مجموعِ الجملِ الفعليةِ المركّبة . أماّ بالنسبة لتوظيفِ أدواتِ الشرط ، فنوجزها في هذا الجدول :

الأداة	العدد	النسبة	دلالتها على الزمن.
إن	02	25%	المستقبل.
إذا	02	25%	المستقبل.
لمّا	02	25%	الماضي.
لو	02	25%	الماضي / الحاضر .

ب) الجملة الاسميّة :

الجملةُ الاسميّةُ هي الجملةُ المصدّرةُ باسم [3]. و « هي تركيبٌ إسناديٌّ يتكوّن من مبتدأ تُسنَد إليه كلمةٌ ، أو أكثرُ ، تُعرف نحويا بالخبر الذي تتمُّ به الفائدةُ ، فيحسن السكوت .»[4] و قد تدخلُ

[1] – ينظر : مغني اللبيب ، ص 273.

[2] – معاني الحروف ، ص100.و الصاحبي ، ص119. و مغني اللبيب ، ص 249وما بعدها . و البرهان في علوم القرآن ، ص1145-1146.

[3] –مغني اللبيب ، ص357. و الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص157.

[4] – لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص76.

عليها ، أو تُضاف إليها وحداتٌ نحويّةٌ ، فتُقيّد معناها ، أو زمنَها . و من أهمها الأفعالُ الناسخةُ (كان و أخواتها) التي تدخل عليها لتقييد الزمن فيها ؛ ذلك أن الجملةَ الاسميّة خاليةٌ من الزّمن،فإذا أُريد إدخالُ معنى الزمن فيها أُدخلت عليها كان أو إحدى أخواتها؛ لأداءِ تلك المهمة [1].

و قد لاحظ القدماءُ تلك الوظيفةَ ، فوصفها ابنُ جنّي بأنّها تدلُّ على الزمن المجرّدِ من الحدث [2]. و قال أبو البركات عمر بن محمد العلوي (ت539هـ):« اعلم أنّ هذه الأفعالَ مجرّدةٌ للزمان دون الحدث ، فاحتاجت إلى الجملة من المبتدأ و الخبر .»[3]

و قد تكون الجملةُ الاسميةُ بسيطةً ، و قد تكونُ مركّبة .

1 . الجملة الاسميّة البسيطة :

« هي الجملةُ الاسميةُ التي اكتفت بإسنادٍ واحد في تركيبها ، و جاءت عناصرُها مفردةً ، أو مركّبةً تركيباً غيرَ إسناديّ .»[4]

و قد وُظّفت الجملةُ الاسميّةُ البسيطةُ في هذه المرثيّةِ (5) خمسَ مراتٍ ، و جاءت موزّعةً على الأنماطِ الآتية :

النمط الأول : مبتدأ(معرفة) + خبر(شبه جملة).

الصورة الأولى : عاطف +مبتدأ + خبر(جار و مجرور).

(البيت:5):دَعاني الهَوى من أهل وُدّي– **وصُحبتي بِذِي الطَّبَسَين**– فالتفتُّ وَرَائِيا.

الصورة الثانية: رابط + خبر(شبه جملة) + مبتدأ + معطوف ×2.

(البيت :51):**فمِنْهُنّ أُمّي، وابْنتاها، وخالتي،** وباكِيَةٌ أُخرى تَهِيجُ البَواكِيا.

تكوّنت الجملة الاسميّةُ البسيطةُ في هذا النمط من مبتدأ معرّفٍ بالإضافة و خبرٍ شبه جملة . و قد جاءت معترضةً في الصورةِ الأولى . أما في الصورةِ الثانيةِ ، فقد تقدّم الخبرُ على المبتدأ جوازا.

النمط الثاني : مبتدأ (نكرة) + خبر(شبه جملة).

الصورة الوحيدة: عاطف + خبر(شبه جملة) + جار و مجرور+ مبتدأ (نكرة).

---

[1] – ينظر : اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 130.

[2] – اللمع ، ص 85 .

[3]- نفسه ، هامش (2) ، ص 85.

[4] – لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة " ، ص77.

(البيت : 50):**وبالرَّملِ منّي نِسْوَةٌ** لو شَهِدنَني،   بَكَيْنَ وَفَدَّيْنَ الطَّبيبَ المداويا.

في هذا النمطِ تقدَّم الخبرُ على المبتدأ وجوباً ؛ لأنه جاء شبهَ جملةٍ ، و المبتدأ نكرة[1].

كما نلاحظُ أنّه قال :"بالرّملِ منّي نسوةٌ "، و التعبيرُ المتداوَل في مثلِ هذا السياق : " لي نسوةٌ ". فقد استعمل حرف الجرّ "من" بدلَ "اللام " ، و هو ما يُسمّى **بالتّضمين** ، و هو بابٌ علامةٌ على عبقريّةِ العربيّة . وهو إشرابُ لفظٍ معنى لفظٍ آخرَ ؛ لإفادةِ معنى اللفظين معا ، و يكون في الأسماء ، و في الأفعال ، و في الحروف[2]. فقد قال النحاةُ بنيابةِ حروفِ الجرّ عن بعضها [3] ؛ و بذلك يؤدَّى بحرفٍ واحدٍ معنى الحرفين معا . و إذا كان من معاني "من " إفادةُ التّبعيض [4]، فإنّها لماّ أُشرِبت معنى " اللام " ، أدّت زيادةً على ذلك المعنى معنى اللام ، فصار المعنى : و بالرّملِ لي نسوةٌ هنّ بعضٌ مني ، لو شهدنني ...

النمط الثالث : **مبتدأ + خبر(منسوخان).**[5]

الصورة الأولى : فعل ناسخ + مبتدأ(معرفة) + خبر(معرفة).

النموذج الوحيد: عاطف + فعل ناسخ + مبتدأ(معرفة)+ جار و مجرور+ خبر(معرفة).

(البيت: 35):وَأَصْبَحَ مالي، من طَريفٍ، وتالدٍ،   لِغَيْري **وكان المالُ بالأمسِ ماليا**.

الصورة الثانية: فعل ناسخ +مبتدأ(معرفة)+خبر(شبه جملة).

النموذج الوحيد: عاطف + فعل ناسخ + مبتدأ(معرفة) + نعت(شبه جملة)×2 +خبر(شبه جملة).

(البيت35): **وَأَصْبَحَ مالي، من طَريفٍ، وتالدٍ،**   **لِغَيْري** وكان المالُ بالأمسِ ماليا.

يتكوّن هذا النمطُ من مبتدأ و خبر دخل عليهما فعلٌ ناسخ ، فقيّد زمن الجملةِ بالماضي في الصورةِ الأولى ، و بالمستقبل في الصورةِ الثانية ؛ ذلك أنّ (أصبح) مسبوقة بـ : " إذا " في البيت السابق : " إذا أدلجوا ... و أصبح ..."

2 . الجملة الاسمية المركّبة :

هي الجملةُ الاسميةُ التي تضمّنت عمليّاتٍ إسناديّةً عديدةً في مستوى سياقِ بنائها النحويِّ

---

[1] – مغني اللبيب،ص441. و شرح ابن عقيل ، ج1، ص216. و تجديد النحو ، ص247.

[2] – مغني اللبيب ، ص 642 – 643. والبرهان في علوم القرآن ، ص835 و ما بعدها . و معاني النحو،ج 3 ، ص12.

[3] – ينظر : نفسه ،ج 3 ، ص6 – 7. و يُنظر رأي ابن جني في القضية. الخصائص، ص 509و ما بعدها

[4] – معاني الحروف ، ص94. مغني اللبيب ، ص 307.

[5] – سنسمي اسم الناسخ في هذا البحث – سواء أكان فعلا أم حرفا– مبتدأ ، و خبره خبرا ، باعتبار ما كانا عليه .

المفيدِ لعمليّةِ الإخبار.»[1] و قد وُظِّفت في مرثيّةِ مالكٍ بنِ الرّيبِ ستُّ(6) جملٍ اسميّةٍ مركّبةٍ ، توزّعت على الأنماطِ الآتية :

النمط الأول : **مبتدأ (نكرة موصوفة) + خبر (جملة).**

الصورة الوحيدة: مبتدأ(نكرة موصوفة بجملة) + خبر (جملة)+ بدل+ معطوف.

(البيت:38): **وَعينٌ وَقَدْكان الظّلامُ يَجُنّها، يَسُفْنَ الخُزامى نورَها والأقاحيا.**

في هذه الصورةِ جاء المبتدأ نكرةً "عينٌ " ، أي بقر الوحش ، وُصِف بجملة " و قد كان الظلام يجنُّها "، و الخبرُ جاء جملةً فعليّةً : " يسفْن الخُزامى ".

الصورة الثانية :عاطف+ خبر محذوف(شبه جملة)+مبتدأ+ نعت1 +نعت2(جملة فعلية).

(البيت:51):فمِنْهُنّ أُمّي، وابْنتاها، وخالتي، **وباكِيَةٌ أُخرى تَهِيجُ البَواكِيا.**

جاء المبتدأُ في هذه الصورةِ نكرةً (باكيةٌ) موصوفة بنعتٍ مفردٍ(أخرى) ،و نعتٍ جملةٍ (تهيج البواكيا) . و حُذِف الخبرُ ، و هو مقدّرٌ ب : " منهن " . و هذا الحذفُ جائزٌ لدلالةِ ما قبله عليه ، أي اكتفاءًا بخبر الجملة المعطوف عليها[2].

النمط الثاني : **مبتدأ (محذوف) + خبر .**

الصورة الأولى :مبتدأ (محذوف)+خبر(نكرة)+جار ومجرور×2+حال(جملة فعلية)+ظرف.

(البيت:15): **صَرِيعٌ على أيْدِي الرّجَالِ بِقَفْرَةٍ يُسَوُّونَ قَبْري، حَيْثُ حُمّ قضائيا.**

تشكّلت هذه الصورةُ من مبتدأ محذوفٍ جوازاً [3] ، تقديره " أنا "؛ لدلالةِ السياق عليه ، وخبرٍ مفردٍ نكرةٍ :(صريعٌ). و الملاحَظُ أن معنى الجملةِ لم يتم بركني الإسناد ؛ فالشاعرُ لا يريدُ إخبارَنا بمصرعِه ، و حسب ، بل يريد إخبارَنا بمصرعِه بصحراءَ مقفرةٍ ، و دفنه غريبا حيث توفي ؛ لذا كانت العناصر الأخرى(شبه الجملة ، و الحال) ضروريّةً لتمام الفائدة .

الصورة الثانية :مبتدأ(محذوف) + خبر + مضاف إليه + معطوف + نعت(جملة فعلية).

(البيت:44):**رَهِينةُ أَحْجَارٍ وتُرْبٍ تَضَمّنَتْ قَرارتُها منّي العِظَامَ البَوالِيا.**

---

[1] – لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص97.

[2] – ينظر : شرح المفصل ، ج1،ص94. شرح الرضي على الكافية ، ج1، ص272و ما بعدها ، و ج 2، ص351 . و شرح ابن عقيل ، ج1 ، ص220.

[3] – اللمع ، ص 88 . وشرح المفصل ، ج1،ص94 ، و شرح الرضي على الكافية ، ج1،ص272و ما بعدها. شرح ابن عقيل ، ج1 ، ص220.

تشكّلت هذه الصورةُ أيضا من مبتدأ محذوفٍ جوازاً ، تقديره : " نفسي "، و خبرٍ معرّفٍ بالإضافة(رهينة أحجار) . و قد وُصِف المضاف إليه بجملةٍ فعلية " تَضَمّنَتْ قَرارَهُا... "

النمط الثالث : **جملة شرطية محذوفة الجواب**.

نصّ النحاةُ على أنّ أدواتِ الشرطِ لا يأتي بعدها إلاّ فعل[1] . و إذا جاء بعدها اسمٌ لم يعدّوه مبتدأ ، و هو عند البصريين فاعلٌ لفعلٍ محذوفٍ يُفسّره الفعل المذكور، فمثلا في قوله تعالى: ﴿إِذَا السَّمَاءُ انشَقَّتْ ﴾[2] تقديره : إذا انشقّت السّماءُ انشقّت [3]. أما الكوفيون فيعربون الاسم بعدها فاعلا مقدّما ؛ لأنهم يجيزون تقديمَ الفعل على الفاعل[4].

و واضحٌ أنّ علّةَ منعِهم أن يأتيَ بعد أدواتِ الشرطِ اسمٌ هو أنّهم يعدّون "إنْ " الأصلَ في الجزاء ، و"إنْ " تجزم فعلين ؛ و من ثمّ لا يستقيم أن يأتيَ بعدها اسم . و لئن كان ذلك مفهوما بالنسبةِ لأدواتِ الشرط الجازمةِ ، فإنّه غيرُ مفهومٍ بالنسبةِ لأدواتِ الشرطِ غيرِ الجازمة ، اللّهمّ إلاّ إرادةَ اطّرادِ قواعدِ هذا الأسلوبِ . و يظهر ذلك من قولِ ابن يعيش في "إذا ":« و لِما تضمّنته من معنى الجزاء لم يقع بعدها إلا الفعل ... فإذا وقع الاسمُ بعدها مرفوعا ، فعلى تقديرِ فعلٍ قبلَه...»[5]

و الظاهرُ أنّ سيبويه كان يُميّز بين الاسمِ الواقعِ بعد أداةِ الشرطِ العاملةِ ، و الاسم الواقعِ بعد غيرِ العاملة ، فهو يُجيزُ الرّفعَ على الابتداءِ بعد "إذا " مع التقبيح ؛ إذ يقول في معرض حديثه عن "حيث" و "إذا" في باب ما ينصب في الألف : « ويقبُح إن ابتدأت الاسمَ بعدهما إذا كان بعده الفعل...و الرفعُ بعدهما جائزٌ ؛ لأنك قد تبتدئ بعدهما »[6] . فظاهر كلام سيبويه أنّه يجوزُ إعرابُ الاسمِ بعد "إذا" مبتدأ .

و قد ذهب أبو الحسنِ الأخفشُ (ت 215هـ) إلى أنّ الاسمَ بعد أدواتِ الشرطِ مبتدأ[7].

---

[1] – الكتاب ، ج3 ، ص112. و المقتضب ، ج2 ، ص75. وشرح المفصل ، ج4، ص94.

[2] – الانشقاق/1.

[3] – ينظر :الكتاب ، ج3 ، 113 – 114 . و المقتضب ، ج 2 ، ص72. و ص 75 -76 . و مغني اللبيب ، ص 359 .و شرح ابن عقيل ، ج2 ، ص81.

[4] – ينظر :الإنصاف في مسائل الخلاف ، المسألة85 ،ج 2، ص615 و ما بعدها .و مغني اللبيب ، ص361.

[5] – شرح المفصل ، ج 4 ، ص96.

[6] – الكتاب ، ج 1 ، ص107.

[7] – الإنصاف في مسائل الخلاف ، المسألة 85 ،ج2 ، ص620 . و معاني الحروف ، ص50.

ونحن في بحثنا هذا سنعدُّ الجملَ التي جاء فيها اسمٌ بعد أداةِ الشرطِ جملاً اسميّة، مبتعدين عن التأويلِ غيرِ المقبولِ الذي لا يُقرّه منطقُ اللغةِ ، و إنّما تفرضُه الصّناعةُ النّحويّةُ المبنيّةُ على نظريّةِ العامل . فإذا كان النحاةُ يرون أنّ أصل :(إذا السماء انشقّت) هو (إذا انشقّت السّماءُ انشقّت)، فإن ذلك التأويل، و إن كان يجعلُ القواعد في باب الشرطِ مطّردةً، إلاّ أنّه يُشوّه المعنى شرَّ تشويه ؛ فتقديمُ الاسمِ في الآيةِ السابقةِ كان لإفادةِ التهويلِ ، و قد يكون لإفادةِ معانيَ أخرى[1] ، لكنّ النحاةَ كانوا حريصين على اطّرادِ القاعدةِ أكثرَ من حرصهم على المعنى .

الصورة الأولى :أداة شرط(إذا) +جملة الشرط(اسمية) + جملة جواب الشرط (محذوفة).

(البيت:24) : فقد كنتُ عطّافاً– **إذا الخيلُ أدْبَرَتْ**– سَريعاً لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانِيا.

و قد جاءت الجملةُ الاسميّةُ المركّبةُ جملةً شرطيّة معترضة[2] ، جملة الشرط فيها اسميّةٌ ، المبتدأ فيها:" الخيلُ " ، و الخبر جملةٌ فعليةٌ ماضويّةٌ :" أدبرت "، وجملةُ جواب الشرط فعليّةٌ ماضويةٌ محذوفةٌ ، نقدّرها بـ : "كَرَرْتُ " ، أي : إذا أدبرت الخيلُ كررت .

الصورة الثانية :أداة شرط(إذا) + جملة الشرط(اسمية) + جملة معطوفة+ نعت(جملة فعلية) +نعت + جملة جواب الشرط(محذوفة).

(البيت :37):**إذا القَوْمُ حلّوها جميعاً، وأَنْزَلوا لها بَقراً حُمَّ العيونِ، سواجِيا.**

في هذه الصورةِ جاءت جملة الشرط اسمية أيضا المبتدأ فيها: "القوم " و الخبر جملة فعليةٌ ماضوية :"حلوها " ، و جملة جواب الشرط محذوفةٌ نقدّرها بجملةٍ فعليّةٍ ماضوية :(تغيرت) استنادا إلى السياق ؛ فقد قال في البيت السابق : هل تغيرت الرّحى؟

و من خلال دراستنا للجملةِ الاسمية بسيطةً و مركّبةً ،يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية:

1. من حيث نوعُ عنصري الإسناد:

[1] – ينظر : معاني النحو ، ج 4 ، ص 102 إلى 104.

[2] – قد يُعتقد أن جواب الشرط مُقدم في : " فقد كنت عطافا " ، إلاّ أن الأمر ليس كذلك فجملةُ : إذا الخيل أدبرت اعترضت خبري كان : الأول "عطافا" ، و الثاني" سريعا" ؛ فهي إذن جملة مستقلة .

العنصر.	نوعه .	العدد .	النسبة .
المبتدأ.	اسم ظاهر معرفة.	6	% 54,54
	اسم ظاهر نكرة.	3	% 27,27
	غير ظاهر.	2	% 18,18
الخبر	مفرد.	3	% 27,27
	جملة فعلية.	3	% 27,27
	شبه جملة.	5	% 45.45

2 . من حيث ترتيبُ عنصري الإسناد :

غلب على الجملة الاسمية المحافظةُ على التركيب العادي في ترتيب عناصرها ؛ إذ تقدّم فيها المبتدأ على الخبر ثماني (8) مرات ، أي بنسبة :72,72 % ، ولم يتقدّم الخبر على المبتدأ إلا ثلاثَ(3) مرات ، أي بنسبة :27,27 %.

ثانيا : الجملة الخبرية المنفية :

« هي الجملةُ الفعليةُ أو الاسميةُ التي تقدّمتها أداةٌ نافيةٌ ؛ لسلبِ مضمونِ علاقةِ الإسنادِ بين طرفيها حسب أغراضِ الكلام ، و ما يقتضيه المقام .»[1]

و الجملةُ المنفيّةُ جملةٌ محوّلةٌ ، لا أساسيّة ؛ إذ انتفى شرطُ الإثباتِ فيها [2]. و النفيُ نظيرُ الإثباتِ ؛ لأن الخبرَ إمّا مثبتٌ ، و إمّا منفيّ [3].

---

[1] – لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة" ، ص121

[2] – شروط الجملةِ الأساسيّةِ : أن تكون خبريةً ، مثبتة ،بسيطةً ، تامّةً ، فعلها مبني للمعلوم إن كانت فعلية . ينظر : مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، ص 26.

[3] – مفتاح العلوم ، ص 81. والبرهان في علوم القرآن ، ص543. و معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص227.

و قد وصفنا الجملةَ الخبريّةَ المنفيّةَ في القصيدةِ على أساسِ وجودِ أداةِ النّفي في الجملةِ الخبريّةِ المستقلّةِ نحويا ؛ لأن الأداة قرينةٌ لفظيّةٌ دخل بموجبها معنى النّفيِ على الجملةِ بعد أن كانت مُثبَتة . و لذا لن ندرسَ الجملَ المنفيةَ التي تكون فرعا في جملةٍ مركّبة .

و أدواتُ النّفي في اللغةِ العربيّةِ متعدّدةٌ نجدها موزّعةً في كتبِ النحوِ على أبوابٍ شتّى ؛ ذلك أنّ النحاةَ لم يُراعوا المعنى ، و إنّما راعوا العمل . و تلك الأدواتُ هي : لم ، و لمّا ، و لن ، و ليس ، و ما ، و إنْ ، و لا ، و لاتَ ، و غير [1]. و من هذه الأدوات ما هو مختصٌّ بالجملةِ الفعلية ، و منها ما هو مختصٌّ بالجملةِ الاسمية ، و منها ما هو مُشترَك .

و قد وردت الجملةُ الخبريّةُ المنفيّةُ في هذه المرثيّةِ خمسَ (5) مراتٍ ، وُظِّفت فيها ثلاثُ (3) أدواتٍ ، هي : " لن" ، و " لا " ، و "ما " ، و جاءت موزّعةً على الأنماطِ الآتية :

النمط الأول : **لن + جملة فعلية**

وُظِّفت "لن" في هذا النمطِ لنفي الجملةِ الفعلية مرّتين . و " لن" مُختصّةٌ بنفي الفعلِ المضارِع في المستقبل[2]، و تعمل فيه ، فتنصبَه . و هي عند الخليل مركّبةٌ من " لا " و "أنْ "[3]. و هي آكدُ من " لا " في نفي الاستقبال [4].

الصورة الأولى :رابط + أداة نفي(لن) + فعل + فاعل + مفعول به + نعت(جملة فعلية).

(البيت:32):**فلنْ يَعْدم الوِلْدَانُ بيتاً يَجُنُّني،** وَلَنْ يَعْدَمَ الميراثَ منّي المواليا.

الصورة الثانية :عاطف +أداة نفي(لن) + فعل + مفعول به + جار و مجرور + فاعل .

(البيت:32): فلنْ يَعْدَم الوِلْدَانُ بيتاً يَجُنُّني، **وَلَنْ يَعْدَمَ الميراثَ منّي الموالِيا**.

وردت الصورتان في بيتٍ واحد ، و في الصورةِ الثانية قُدّم المفعولُ به "الميراث" على الفاعل"الموالي ". وعلى الرّغم من أنّ هذا التقديمَ يفرضُه عروضُ الشعرِ ، إلاّ أنّنا نلمسُ فيه اهتماما بالمتقدّم " الميراث " ، فالشاعرُ لن يُكلّف أولاده شيئاً ، بل إنّه ترك مالاً يسعُ الموالِيَ من الأقربين .

---

[1] – معاني النحو ، ج4 ، ص 189 و ما بعدها .

[2] – معاني الحروف ،ص 99 ، و مغني اللبيب ، ص275.

[3] – معاني الحروف ، ص 100. و البرهان في علوم القرآن ، ص1161.

[4] – نفسه ، ص نفسها.

النمط الثاني : لا + جملة فعلية .

اعتمد هذا النمطُ على "لا " التي وُظّفت فيه مرّتين . و "لا " هي أقدمُ حروفِ النفي في العربيّة [1]، و يُنفى بها المفردُ ، و الجملة الاسمية و الفعليّة [2]. و إذا نُفيَ بها الماضي كانت بمعنى "لم " [3] ، كما في قوله تعالى :﴿ فَلاَ صَدَّقَ وَلاَ صَلَّى﴾[4] ، أي : لم يُصدِّقْ ، و لم يُصَلِّ . و إذا نُفيَ بها المضارعُ أريدَ به نفيُ الدّوامِ ، أو الحال[5] ، كما في قوله تعالى :﴿ لاَ أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ ﴾[6].

الصورة الأولى :رابط+أداة نفي (لا)+فعل(مضارع)+جار و مجرور×2 + مفعول به .

(البيت:49):أُقَلبُ طَرْفِي فَوْقَ رَحْلي، **فلا أرى** **بِهِ من عُيُونِ المُؤْنِساتِ مراعِيا.**

وُظّفت "لا " لنفي الحال في هذه الصورة ، فقد نفت جملةً فعليّةً مضارعيّةً دالةً على الحال.

الصورة الثانية :عاطف + أداة نفي (لا)+جار و مجرور+فعل (ماض)+فاعل(ضمير)+مفعول به .

(البيت:52):وما كانَ عَهْدُ الرّمْل منّي وأهلِه ذميماً، **ولا بالرّمْل ودّعْتُ قَاليا.**

في هذه الصورة وُظِّفت "لا" لنفي الماضي ، و قد فصل بينها و بين الفعل بشبه جملةٍ قُدّمت من تأخير ، و في ذلك اهتمامٌ بالمتقّدم " الرمل " الذي هو رمزٌ لوطن الشاعر .

و قد تضمّن اسمُ الفاعل " قالي " معنى اسم المفعول " مَقليٌّ " ، أي "مبغوض" ، فالقِلى يعني البغض [7]، قال تعالى : ﴿ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى﴾[8]

النمط الثالث : ما + جملة اسمية (منسوخة).

اعتمد هذا النمطُ على أداة النفي "ما"،و هي أداةٌ مشتَرَكةٌ ، تنفي الجملَ الاسميّةَ و الفعلية .
و إذا دخلت على الجملِ الاسميّةِ عملت عمل "ليس" في لغةِ الحجاز[9] ، و إذا دخلت على الماضي

---

[1] – معاني النحو ، ج4 ، ص204.
[2] – مغني اللبيب ، ص 233.
[3] – مغني اللبيب ، ص237. و البرهان في علوم القرآن ، ص 1141.
[4] – القيامة / 31 .
[5] – البرهان في علوم القرآن ، ص1139.
[6] – الكافرون / 2.
[7] – لسان العرب ، مادة "قلا" ، ج 15، ص198.
[8] – الضحى / 3.
[9] – مغني اللبيب ، ص293. و البرهان في علوم القرآن ، ص1172 .

كانت بمعنى "لم " [1] . أمّا إذا دخلت على المضارع ، فإنّها تخلّصه للحال . قال سيبويه :« وإذا قال :" هو يفعل"، أي هو في حال فعْلٍ فإن نفيَه "ما يفعل"، وإذا قال: " هو يفعل " ، ولم يكن الفعلُ واقعاً فنفيُه لا يفعل.»[2]

و قد استُخدِمت "ما " النافية في هذه القصيدةِ مرّةً واحدةً في البيت الثاني و الخمسين.

الصورة الوحيدة : رابط+أداة نفي (ما) + فعل ناسخ + مبتدأ+جار و مجرور×2 + خبر.

(البيت:52):**وما كانَ عَهْدُ الرّمْلِ منّي وأهلِه ذميماً**، ولا بالرّمْلِ ودّعْتُ قَاليا.

دخلت " لا " على جملةٍ اسميةٍ منسوخةٍ . و « هي إذا دخلت على الجملِ الاسميّةِ كان نفيُها للحال عند الإطلاق ، و إذا قُيِّدت كانت بحسبِ القيد .»[3] و قد يتبادرُ إلينا أنّ "كان " قيّدت الجملةَ المنفيّةَ بالماضي ، إلاّ أنّ زمنَ الجملةِ مُطلَقٌ غيرُ مُقيّدٍ بزمن ؛ ف "كان" لم توظّف بوصفها قيداً للزّمن الماضي ، و إنّما استُعملت للدّلالةِ على مُطلق الزّمن ، أي إنّ عهدَ الرّمل لم يكن ذميما في الماضي ، و ليس ذميما الآن ، و لن يكون ذميما غدا .

و قد تضمّنت الصفةُ المشبّهةُ " ذميما " التي جاءت على وزن " فَعيل " معنى اسم المفعول " مذموم " .

و بعد هذا التحليل للجمل المنفية في القصيدة نخلص إلى النتائج الآتية :

1 . أما من حيثُ نوعُ الجملةِ، و ترتيبُ عناصرها، فقد طغت عليها الجملُ الفعليةُ بنسبة : 80 % .

2 . أنها – سواء أكانت فعلية أم اسمية – قد حافظت في الغالب على ترتيب عناصرها العادي ،فالجملةُ الفعلية التي كانت أكثرَ توظيفا لم يتقدّم فيها المفعول به إلاّ مرةً واحدة ، أي بنسبة :25 % من مجموعِ أربعِ جملٍ فعليّة .

3 . أما من حيث توظيفُ أدوات النفي ، فنلخصها في هذا الجدول :

[1] – البرهان في علوم القرآن ، ص1172.

[2] – الكتاب ، ج3، ص117.

[3] – معاني النحو ، ج4 ، ص191.

الأداة .	نوع الجملة .			العدد .	النسبة .	الزمن .
	ماضوية.	مضارعية.	اسمية .			
لن .	.	2	.	2	40 %	مستقبل.
لا.	1	1	.	2	40 %	ماضي/حاضر.
ما	.	.	1	1	20 %	مطلق .

ثالثا : الجملة المؤكَّدة [1]:

الأصلُ في الخبر أن يُلقى إلى السّامعِ إذا كان خاليَ الذّهنِ منه مجرّدا من أدواتِ التوكيد ، و يُسمّى هذا الضربُ " ابتدائيا " ، فإن كان شاكّا مترددا في قَبولِ مضمونِه أُكّد بأداةٍ واحدةٍ ، ويُسمّى حينها "طلبيا "،أمّا إذا كان مُنكِرا له أُكِّد بأكثرَ من أداةٍ، ويُسمّى هذا الضربُ "إنكاريا".[2]

و تؤَكَّد الجملةُ الخبريّةُ سواء أكانت اسميّةً أم فعليةً ؛ لتمكين الكلامِ من نفسِ المتلقي و إزالةِ التجوّزِ في الكلام ، و ما قد يتبادرُ إلى ذهن المتلقي من شكٍّ أو إنكارٍ لمضمونها [3]. « و قد يُنزّلُ خاليَ الذّهن منزلةَ الشاكِّ المتردِّدِ ؛ فيؤَكَّدُ له الكلامُ حسب ما يقتضيه الموقفُ التعبيري .»[4]

و للتوكيدِ في اللغةِ العربيّةِ وسائلُ عديدةٌ جاءت متفرّقةً في أبوابِ النحوِ المختلفةِ ؛ فهي لم تُصنّف حسب وظيفتها الدلاليّة .

و سنصنّف الجملةَ المؤكّدةَ في هذه المرثيّةِ حسب الأداة ؛ فهي القرينةُ اللفظيةُ الدّالةُ على معنى التوكيد ، و هي التي تُحدّدُ نمط الجملة المؤكَّدة .

وقد أحصينا فيها اثنتي عشْرةَ (12) جملةً مؤكّدةً جاءت موزَّعةً على الأنماطِ الآتية :

النمط الأول : جملة فعلية مؤكَّدة بـ "قد ".

[1] – ندرس الجملةَ الخبريةَ المؤَكَّدةَ المستقلّةَ نحويا ، لا تلك التي تؤدي وظيفةً نحوية ضمن جملةٍ مركّبة .

[2] – ينظر : مفتاح العلوم ، ص 74 .و أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع) ، دار القلم ، بيروت، (د ط) ، (د ت) ، ص49.

[3] – أسرار العربية ، ص 253. و المفصل ، ص 146.

[4] – لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "،ص147.

وُظِّفت في هذا النمط الأداةُ " قد" ، و هي مختصّةٌ بالدخولِ على الجملةِ الفعليةِ ذاتِ الفعلِ المتصرّفِ الخبريِّ المثبَتِ المجرّدِ من الجازمِ و النّاصب [1]، تدخل على الماضي و المضارع ، « و إذا دخلت على المستقبل دلّت على التوقّع و التقليل .»[2] وهي تُقرّب الماضي من الحال، وتفيد التوكيد و تحقُّقَ الحدثِ في الماضي[3].

و قد أُكّدت الجملةُ الفعليّةُ في القصيدة بـ : " قد" مرّةً واحدة في الصورةِ الآتية :

الصورة الوحيدة :قد + فعل(ماض) + فاعل(جملة موصولية).

(البيت:19): أَقيما عليّ اليَوْمَ، أو بَعْضَ ليلةٍ، ولا تُعْجِلاني **قد تبيّنَ ما بِيا**.

و جاءت الجملةُ المؤَكّدةُ ماضويّةً ، فاعلُها جملةً موصوليّة .

النمط الثاني : جملة اسمية منسوخة بفعل ، مؤكَّدة بـ "قد" .

وُظِّفت "قد " في هذا النمطِ لتوكيدِ الجملةِ الاسميّة ، وهي –كما رأينا – مختصّةٌ بتوكيدِ الجملِ الفعليةِ ، و إنّما تسنّى لها ذلك بمساعدةِ الفعلِ الناسخِ "كان " . و قد تشكّلَ هذا النّمطُ في صورتين :

الصورة الأولى :رابط+ قد + فعل ناسخ + مبتدأ(ضمير) + خبر.

النموذج1: رابط + قد + فعل ناسخ + مبتدأ(ضمير) + خبر(صفة عاملة) + فاعل.

(البيت:23):خُذَاني، فجُرّاني بِبُردي إليكما، **فقد كُنْتُ** – قبل اليوم – **صَعباً قياديا**.

النموذج2:عاطف + قد + فعل ناسخ + مبتدأ(ضمير) + خبر + ظرف .

(البيت:25):**وقد كُنْتُ محموداً لدى الزّاد والقِرَى،** وعنْ شَتْمِ إبنِ العَمّ وَالجارِ وانِيا.

في هذه الصورةِ جاء اسم كان (المبتدأ) ضميرا بارزا ، و الخبرُ صفة ، فهو في النموذج الأولِ" صفةٌ مشبَّهَةٌ "عملت عمل فعلها ، فرفعت فاعلا " قياديا " [4]، وجاء في النموذجِ الثاني "اسمَ مفعول ".

الصورة الثانية :قد + فعل ناسخ + مبتدأ(ضمير) + خبر (متعدد).

---

[1] – مغني اللبيب ، ص171. و البرهان في علوم القرآن ، ص1111.

[2] – معاني الحروف ، 95.

[3] – معاني الحروف ، ص95. و شرح المفصل ، ج8 ، ص147. و مغني اللبيب ، ص 172 و ص174. و شرح الرضي على الكافية ، ج4 ، ص310. و البرهان في علوم القرآن ،ص566-567.و معاني النحو ، ج 3، ص309.

[4] – في عمل الصفة المشبهة وشروطه،ينظر:شرح المفصل،ج6،ص81 – 82.وشرح ابن عقيل،ج3،ص116 ، وص 89.

النموذج1 :رابط + قد + فعل ناسخ + مبتدأ(ضمير) + خبر1+خبر2 + ظرف + جار و مجرور.

(البيت:24):**فقد كنتُ عطّافاً** -إذا الخيلُ أدْبَرَتْ- **سَريعاً لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانِيا.**

النموذج2:عاطف+قد+فعل ناسخ+مبتدأ(ضمير)+خبر1+جار و مجرور×2+خبر2+جار و مجرور + خبر3(صفة عاملة) + فاعل.

(البيت:26) :**وَقد كُنْتُ صَبّاراً على القِرْن في الوَغى، ثَقِيلاً على الأعداء، عَضْباً لسانيا.**

و في هذه الصورةِ جاء اسمُ كان(المبتدأ) ضميرا بارزا ، و الخبرُ صفةً (صيغة مبالغة :عطّافا ، صبّارا .و صفة مشبّهة : سريعا ، ثقيلا ، عضْبا).و قد تعدّد الخبرُ في هذا النمط . و تعدُّدُ الخبرِ للمبتدأ الواحدِ جائزٌ في اللغةِ العربيّة [1]. ففي النموذج الأول نجد خبرين : "عطّافا " و "سريعا " ، و في النموذج الثاني ثلاثةَ أخبار : "صبّارا " ، و " ثقيلا " ، و " عضْبا ".

و عمومُ ما يلاحظُ في هذا النمط أنّ اسمَ كان (المبتدأ) قد جاء ضميرَ المتكلّمِ ، و أنّ الخبرَ قد جاء صفةً : صفة مشبهة(4) مراتٍ ، و صيغة مبالغة (2) مرتين ، و اسم مفعول مرةً واحدة .

النمط الثالث : **جملةٌ اسميةٌ منسوخةٌ بـ ''إنّ ''أو''أنّ'' ، مؤكَّدةٌ بها.**

الصورة الوحيدة :حرف ناسخ (إنّ/أنّ) + مبتدأ(ضمير) + خبر(جملة فعلية).

النموذج1 :حرف تعليل + حرف ناسخ (إنّ) + مبتدأ(ضمير) + خبر(جملة فعلية).

(البيت:17): أَقُولُ لأصْحابي ارْفعوني؛ **لأنّني يَقِرّ بِعَيْني أن سهَيلٌ بَدَا لِيا.**

النموذج2 :حرف جر+حرف ناسخ(أنّ)+مبتدأ(ضمير)+خبر(جملة فعلية)+جار و مجرور+حال(جملة).

(البيت:30): **بِأَنّكُما خَلّفْتُمَاني بِقَفْرَةٍ ، تُهيلُ عليّ الرّيحُ فيها السَّوافيا.**

النموذج3 :حرف ناسخ (إنّ) + مبتدأ(ضمير) + خبر(جملة فعلية) +جملة معطوفة.

(البيت:31): ولا تَنْسَيا عَهْدي -خَليليّ- **إنّني تَقَطَّعُ أوصالي، وَتَبْلى عِظامِيَا.**

استُخدمت في هذا النمطِ "إنّ " أو " أنّ " لتوكيدِ مضمونِ الجملةِ الاسمية ، و معناها

[1] – المفصل ، ص 46. و شرح المفصّل ، ج1 ، ص 99.

التوكيد و التحقيق[1] . وهي مُختصّةٌ بها ، تنسخُ حكمَها فتنصب المبتدأ الذي يُسمّى اسمَها و ترفع الخبرَ الذي يُسمّى خبرَها [2] ؛ وعملُها من بين الأسباب التي جعلت النحاة يعدونها مشبّهةً بالفعل[3].

و الملاحَظُ أنّ هذا النمطَ جاء في صورةٍ وحيدةٍ ، و جاء المبتدأ (اسم إنّ) ضميرا متّصلاً استُخدِم فيه ضميرُ المتكلّم مرّتين ، أي بنسبةِ :66,66% ، كما أنّ الخبرَ جاء جملةً فعلية .

النمط الرابع : **جملة منفيّة معطوفٌ عليها جملة مثبتة مصدّرة بـ "لكنْ ".**

يتكوّن هذا النّمطُ من جملتين: الأولى منفيّةٌ بأداة نفي ، و الثانيةُ مُثبَتةٌ مصدّرةٌ بـ"لكنْ "، و قد تشكّل في صورةٍ واحدة شملت ثلاثةَ أبيات .

الصـــورة الوحيـــدة :رابـــط+ أداة نفي(لم)+جملـــة فعليـــة +أداة اســـتثناء +مســـتثنى×3 +نعت×3+رابط+حرف استدراك(لكن)+جملة اسمية (خبر شبه جملة + مبتدأ نكرة) +نعت (صفة عاملة)+جار و مجرور + ظرف + فاعل للصفة العاملة(شبه جملة موصولية).

(الأبيات :12،و13، و14):

12–تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ ، **فلمْ أَجِدْ** **سِوَى السّيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ باكيا.**

13–وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ يَجُرّ عِنَانَهُ **إلى الماء، لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ساقيا.**

14–ولَكِنْ بِأَطْرَافِ السُّمَيْنَة نِسْوَةٌ، **عَزيزٌ عَلَيْهِنّ ، العشيّةَ ، ما بيا.**

أورد الشاعرُ جملةً منفية " لم أجد ..." ، ثمّ استدرك بـ "لكنْ " في البيتِ الرّابع عشر . و « لكنْ هي للاستدراك لتوسُّطها بين كلامين مُتغايرين نفيا و إيجابا ، فيُستَدرَك بها النفيُ بالإيجاب ، و الإيجابُ بالنفي .»[4] وفي هذه الصورة استُدرِك بها النّفيُ بالإيجاب ، فبعد أن نفى الشاعرُ وجود من يبكي عليه عدا سيفِه ، و رمحِه ، و حصانه ، استدرك بأنّ هناك نسوةً في وطنه يبكينه ، و يعزُّ عليهن ما به ، و هذا توكيدٌ على وجود من يبكيه من الناس .

النمط الخامس : **جملة مؤكَّدة بأكثر من مؤكِّد.**

---

[1] – أسرار العربية ، ص143. وشرح المفصل ، ج 8 ،ص 59. و شرح ابن عقيل ، ج 1، ص308. و البرهان في علوم القرآن ، ص 1062.

[2] – الخبر عند الكوفين مرفوع أصلا.ينظر :الإنصاف في مسائل الخلاف ،ج1، ص176.و شرح ابن عقيل ، ج1،ص308

[3] – معاني الحروف 123. و اللمع 92-93. و شرح المفصل، ج8 ، ص54.

[4] – المفصل ، ص 398. و شرح المفصل ، ج 8 ، ص 79.

الصورة الأولى : **جملة قسم**(اسمية)+جملة جواب القسم(فعلية) +**لقد** +فعل ناسخ + مبتدأ(ضمير) + جار و مجرور + خبر.

(البيت :7):**لَعَمْري، لئن غالتْ خُراسانُ هامَتي، لقد كُنْتُ عن بابَيْ خراسانَ نائيا.**

في هذه الصورةِ أُكِّد الخبرُ بمؤكّدين :القسمُ و " لقد" .

و على الرّغمِ من أنّ علماءَ البلاغةِ يعدّون القسمَ أسلوبا إنشائيّا غيرَ طلبيٍّ ، إلاّ أنّ حقيقتَه لا تعدو أن يكونَ وسيلةً من وسائلِ توكيدِ الخبر . قال سيبويه :« اعلم أن القسَمَ توكيدٌ لكلامِك .»[1] و قال ابن جنّي :« اعلم أنّ القسمَ ضربٌ من الخبر يُذكَر ليؤَكّدَ به خبرٌ آخر .»[2]

و ممّا يدلُّ على أنّ القسمَ خبرٌ صحّةُ وصفِه بالصّدقِ و الكذب ، و هو مقياسُ تمييزِ الخبرِ من الإنشاء . فإن قال قائلٌ : " و الله ، لقد فعلت " ، جازَ لنا أن نقولَ له : أنت صادقٌ ، أو أنت كاذب في حلْفك .

و قد جاءَ القسمُ في هذه الصورةِ بالجملةِ الاسمية : " لَعَمري ". و"عَمري" مبتدأٌ مرفوعٌ ، و خبره محذوفٌ تقديره : ما أحلفُ به [3]، أو قسَمي ، فيكونُ معنى الكلام : حياتي قسَمي ، و المرادُ أُقسمُ بحياتي [4].

و الخبرُ عند النحاةِ في مثل هذا التعبيرِ محذوفٌ وجوبا [5]، و هو ما أنكره ابنُ مضاء القرطبي في جملةِ ما أنكر من المحذوفات التي لا تظهرُ ألبتّةَ.[6]

و قد اقترن في هذه الصورة الشرطُ بالقسم ، والنحاةُ ينصّون على أنه إذا اجتمع الشرطُ و القسمُ ، و كان القسمُ مقدَّما على الشرطِ ، كان الجوابُ له (للقسم) ، و جوابُ الشرطِ يكون محذوفا وجوبا [7]. و إذا ما حلّلنا ذلك التركيب ، وجدنا أصله :إنْ غالت خراسانُ هامتي ، فقد كنت عن بابي خراسانَ نائيا ، ثمّ أُدخل عليه القسمُ لتوكيده ، : لعمري ، لقد كنت عن بابي خراسان نائيا

[1] – الكتاب ،ج3 ، ص104.

[2] – اللمع ، ص241. و ينظر : شرح المفصل ، ج 9 ، ص90. و معاني النحو ، ج4،ص133.

[3] – نفسه ، ص 245.

[4] – ينظر : معاني النحو ، ج 4 ، ص165.

[5] – شرح المفصل ، ج9 ، ص91 . وشرح ابن عقيل ،ج1،ص87.

[6] – الرّد على النحاة ، ص 87.

[7] – شرح شذور الذهب ، ص365. البرهان في علوم القرآن ، ص650.

. فلمّا اجتمع الأسلوبان و كان جوابُهما واحداً ، اكتُفي بجوابٍ واحدٍ ، و هو للقسمِ ؛ لاقترانه باللامِ الموطّئةِ .

الصورة الثانية :**لقد** + فعل ناسخ + خبر(شبه جملة) +مبتدأ + رابط + **لكنّ** + مبتدأ + خبر (جملة اسمية منسوخة).

(البيت:3):**لقد كان في أهل الغضا**–لَوْ دنا الغضا – **مزارٌ، ولكنّ الغضا ليْسَ دانيا**.

نشير بدايةً إلى أننا نرى أنّ جملة " لكنّ الغضا ليس دانيا " غيرُ مستقلّةٍ ، فهي و إن كانت مستقلّةً نحويا عمّا قبلها إلاّ أنّها مرتبطةٌ بها في المعنى ؛ إذ لا يمكن الابتداءُ بها ؛ لأنّ أداةَ الاستدراك قيّدتها بما قبلها،فلا يمكنُ أن يكون استدراكٌ إلاّ لكلامٍ سابق[1].وعليه فإنّنا نعدُّ الجملتين جملةً واحدةً

وقد أُكِّدت الجملةُ الأولى(المستدرَكة) بـ"لقد" التي أكّدت الجملةَ الاسميّةَ بمساعدة الفعل الناقص أمّا الثانيةُ (المستدرِكة) ، فقد أُكّدت بـ "لكنّ ".

وقد اعترضت جملة – لَوْ دنا الغضا — بين المبتدأ و الخبر ، و جاء المبتدأ مؤخرا وجوبا ؛ لأنه نكرة و الخبر شبه جملة [2] .

النمط السادس : **التوكيد الصناعي .**

لا يكون هذا الضّربُ من التوكيدِ بالأدواتِ ، و إنّما يكون بأسماء ، و جمل و منها ما يكون تابعا نحويّا لمؤكَّده ،كالتوكيد اللفظي و المعنوي ، و النعت ، و منها ما يكون حالا ، أو مفعولا مطلقا [3].

و قد ورد هذا الضربُ من التوكيد في مواضعَ كثيرةٍ من القصيدة ، و منهج الدراسة يُلزمنا بأن لا نتوقّف ههنا إلاّ عند التوكيد الصناعي المتعلّق بالجملةِ الخبريّة . و ما عداه نشير إليه في مواضعه .

وقد تشكّل هذا النمطُ في صورة واحدة في القصيدة :

الصورة الوحيدة :أداة شرط + مبتدأ + خبر جملة فعلية + حال.

(البيت:37): إذا **القَوْمُ حلّوها جميعاً**، وأَنْزَلوا لها بَقراً حُمَّ العيونِ، سواجِيا.

أُكِّدَ المبتدأُ في هذه الصورة بحالٍ " جميعا " ، بمعنى مجتمعين .

---

[1] – ينظر : الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص 150

[2] – مغني اللبيب،ص441. و شرح ابن عقيل ، ج1، ص216. و تجديد النحو ، ص247.

[3] – ينظر : البرهان في علوم القرآن ، ص549 و ما بعدها . و لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص165.

و من هذا التحليل للجملةِ المؤكَّدةِ نلاحظ أن الأداة ''قد'' كانت الأكثرَ استعمالا ، حيثُ وُظّفت سبعَ(7) مراتٍ ، أي بنسبة:50% من أدوات التوكيد المستعملة لتوكيد الجملة الخبرية في القصيدة . و على الرّغمِ من أن ''قد'' من أدواتِ توكيد الجملةِ الفعليّة ، إلاّ أنّها وُظّفت ستَّ (6) مرّاتٍ لتوكيد الجملةِ الاسمية بمساعدةِ الفعل الناقص ''كان''، أي بنسبةِ:85,71 % من مجموعِ استعمالاتها .

و يمكن إيجازُ مجموع الملاحظاتِ في هذا الجدول :

الأداة	العدد	النسبة
قد / لقد	07	50 %
إنّ / أنّ	03	21,42 %
النفي و الاستدراك	01	07,14 %
القسم	01	07,14 %
لكنّ	01	07,14 %
الحال.	01	07,14 %
المجموع	**14**	**100 %**

نوع المؤكّد	العد	النسبة
جملة اسمية	09	75 %
جملة فعلية	02	16,16 %
مفرد	01	08,33 %
المجموع	**12**	**100 %**

وفي نهايةِ هذا المطلب الذي خصصناه لدراسةِ الجملةِ الخبرية بأنواعها ، نوردُ في هذا الجدول خلاصةَ توظيفها في القصيدةِ مرتّبةً حسب نسبةِ التوظيف :

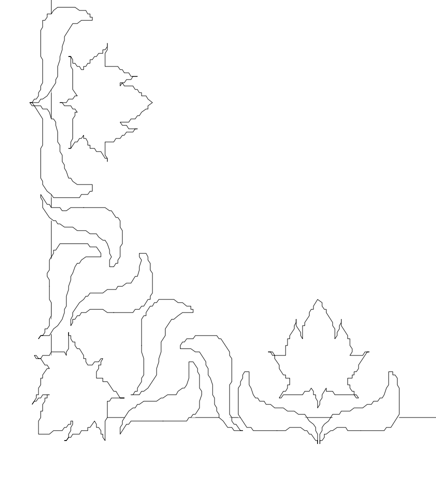
نوع الجملة الخبرية.	**العدد.**	**النسبة.**
المثبتة .	**28**	**62,22 %**
المؤكّدة	**12**	**26,66 %**
المنفية.	**05**	**11,11 %**
المجموع	**45**	**100%**

المطلب الثاني

الجُملةُ الإنشَائيّة.

* الجملة الطلبية .

** الجملة الإفصاحية.



الجملة الإنشائية :

الجملةُ الإنشائيةُ قسّيمٌ للجملةِ الخبريّةِ ، فالكلامُ إماّ خبرٌ ، و إمّا إنشاء .
و تتميّزُ الجملةُ الإنشائيّةُ بأنّ مضمونَها لا يصحُّ وصفُه لا بالصّدقِ ، و لا بالكذب لذاته[1].

و يقسّم علماءُ المعاني الإنشاءَ إلى طلبيٍّ ، و غيرِ طلبيٍّ .

1ـ **الطّلبي** : و هو ما « يستدعي مطلوبا غيرَ حاصلٍ وقتَ الطّلب .»[2] و يشمل :جملة الأمر ، و النهي ، و الاستفهام ، و التمني ، و الترجي ، و النداء ، و العرض و التحضيض [3].

2 . **غير الطّلبي** : « ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب »[4]، أو بتعبير آخر هو :« ما يستدعي مطلوبا حاصلا.»[5] و منه : أفعال التعجب ، و المدح و الذم ، و صيغ العقود ، و القسم ، و ربّ ، و كم الخبرية ، و نحو ذلك[6].

و الملاحَظُ أنّ علماءَ المعاني قد اهتموا بالإنشاءِ الطّلبي أكثرَ من اهتمامهم بالإنشاءِ غيرِ الطّلبي ؛ ذلك أنّ الأولَ فيه من المزايا و اللطائفِ ما لا يوجد في الثاني[7] ، ولأن الثاني أكثرُه أخبارٌ نُقلت إلى معنى الإنشاء[8]. أمّا النحاةُ فقد تلقوه بالعنايةِ ، و عقدوا له أبوابا خاصة [9].

و سندرسُ في هذا المطلبِ الجملةَ الإنشائيّةَ الطّلبيّةَ في مرثيّةِ مالكٍ بنِ الرّيب . و قد وُظِّف من أنواعها في القصيدة : الأمر ، و النهي ، و الاستفهام ، و النداء ، و التمني ، ثمّ ندرس الجملةَ الإنشائيةَ الإفصاحيّةَ التي وُظِّف منها التعجّبُ ، و التّحسّر .

---

[1] – الأساليب الإنشائية ، ص 13.
[2] – الإيضاح في علوم البلاغة ، ص130 ، و ينظرِ الأساليب الإنشائية ، ص 13. و علوم البلاغة ، ص59.
[3] – ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص130و ما بعدها . الأساليب الإنشائية ، ص 14. و علوم البلاغة ، ص59.
[4] – الأساليب الإنشائية ، ص 13.
[5] – علوم البلاغة ، ص59.
[6] – ينظر : الأساليب الإنشائية ، ص 13. و علوم البلاغة ، ص59-60 .
[7] – نفسه ، ص60.
[8] – الأساليب الإنشائية ، ص 13.
[9] – نفسه ، ص14.

أولا . الجملة الطلبية :

أ) جملتا الأمر و النّهي :

1 . جملة الأمر : يُعرَّفُ الأمرُ بأنه « طلبُ حصولِ الفعلِ على جهةِ الاستعلاء.»[1] و المقصودُ من الاستعلاءِ وجوبُ تحقيقِ الأمرِ من المأمور ، حيث يكون الآمرُ أعلى مرتبةً من المأمور . قال السكّاكي :« و لا شُبهةَ في أن طلبَ المتصوَّر على سبيلِ الاستعلاءِ يوجِب الإتيانَ به على المطلوبِ منه .»[2] فإن لم يكن الأمرُ على سبيل الاستعلاء ، خرج للدّلالةِ على أغراض بلاغيّةٍ كثيرةٍ يُحدّدها المقام ، كالتّضرّع ، و الدّعاء ، و التلطّف ، و الالتماس ، و النصح و الإرشاد ، و التهديد ، و التعجيز ، و التعجّب و غيرها [3].

و تركيبُ الأمرِ يحصل بصيغٍ أربع : صيغة فعل الأمر " افْعلْ " ، و المضارع المقرون بلام الأمر " لِيفعلْ " و فروعها، و اسم فعل الأمر ، و المصدر النّائب عن فعل الأمر [4].

و قد أحصينا في هذه القصيدةِ إحدى و عشرين(21) جملةً أمريّة جاءت على نمطٍ واحد ، هو " صيغة فعل الأمر " ، و توزّعت على ستٍّ(6) صور . و هي الآتية :

الصورة الأولى : فعل + فاعل .

النموذج الوحيد:

(البيت:20):**وَقوما**، إذا ما استُلّ روحي، فهيّئا لِيَ القبرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا.

الصورة الثانية : فعل + فاعل + مفعول به .

النموذج1: فعل + فاعل + مفعول به (ضمير).

(البيت:17):أَقُولُ لأصْحابي **ارْفعوني** لأنّني يَقِرّ بِعَيْني أن سهَيلٌ بَدَا لِيا.

و قد جاءت جُملةُ الأمر في هذا البيتِ مقولاً للقول .

(البيت:23):**خُذَاني، فجُرّاني** بِبُردي إليكما، فقد كُنْتُ –قبل اليوم –صَعباً قياديا.

---

[1] – الأساليب الإنشائية ، ص 14. و علوم البلاغة ، ص71.

[2] – مفتاح العلوم ،ص137.

[3] – ينظر:الصاحبي، ص138-139.و مفتاح العلوم ،ص137.و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص142-143 و الأساليب الإنشائية ، ص 15. وعلوم البلاغة،ص81.

[4] – ينظر : الصاحبي ، ص138. و الأساليب الإنشائية ، ص 14. و علوم البلاغة ، ص72.

النموذج2 : فعل + فاعل + مفعول به (اسم ظاهر معرفة).

(البيت:48): **وعطِّل قَلوصي** في الرِّكاب، فإنّها ستُبرِدُ أكباداً وتُبكي بَواكِيا.

الصورة الثالثة :فعل + فاعل + مفعولان .

النموذج1 :عاطف+فعل+فاعل(مستتر)+مفعول به1+بدل+مفعول به 2+معطوف.

(البيت:46):**وَبَلّغ أخي عِمران بُردي وَمِئزَري؛** وبلّغ عَجُوزي اليومَ أن لا تدانيا.

النموذج2 : عاطف+فعل+فاعل(مستتر)+مفعول به1+ظرف+مفعول به 2(جملة مصدرية).

(البيت46): وَبَلّغ أخي عِمران بُردي وَمِئزَري؛ **وبلّغ عَجُوزي اليومَ أن لا تدانيا.**

النموذج3 : رابط+فعل+فاعل(مستتر)+مفعول به1(محذوف)+مفعول به 2+معطوف+معطوف.

(البيت:47):وَسَلّمْ على شيخيّ مِنيّ كِلَيْهِما، **وبلِّغ كَثيراً وابْنَ عمّي وخَاليا.**

وفي هذا النموذج حُذِف المفعولُ الأولُ ، و تقديره : سلامي ، على اعتبار أنّه قال في بداية البيت : " و سلّم " ، أو تقديره : نعيي ؛ لأنّه لم يُعيِّن المفعولَ به المرادَ بالتّبليغ ، و قد يُرادان معا . و هكذا يبدو لنا أن الحذف – ههنا – قد حقّق التوسُّع في المعنى . قال الشيخ عبد القاهر في مزايا الحذف :« هو بابٌ دقيقُ المسلكِ ، لطيفُ المأخذ ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسِّحْر، فإنك ترى به ترْك الذِّكْر، أفصحَ من الذِّكْر، والصّمتَ عن الإفادة ، أزيدَ للإفادة ، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق ، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ . »[1]

الصورة الرابعة : فعل + فاعل + جار و مجرور + مفعول به.

النموذج1 :عاطف + فعل + فاعل + جار و مجرور + مفعول به .

(البيت:21): **وخُطّا بأطْرَافِ الأسِنّةِ مضجعي، ورُدّا على عَيْنَيَّ فضلَ ردائيا.**

النموذج2 : رابط + فعل + فاعل + جار و مجرور + مفعول به + معطوف +نعت ×2.

(البيت:29):وَقُوما على بِئْرِ الشُّبَيكِ، **فأسمِعا بها الوَحْشَ والبِيضَ الحسانَ الروانيا.**

النموذج3 :رابط + فعل + فاعل +جار و مجرور +مفعول به+معطوف +جملة معطوفة.

(البيت:20):وَقوما، إذا ما استُلّ روحي، **فهيِّئا لِيَ القبرَ والأكفانَ،** ثُمّ ابكيا ليا.

الصورة الخامسة : فعل + فاعل + جار و مجرور.

النموذج1 : رابط + فعل +فاعل + جار و مجرور .

---

[1] – دلائل الإعجاز ، ص149.

(البيت:18): فيا صاحبي رحلي!دنا الموْتُ، **فَانزلا** **برابِيَةٍ** ، إنّي مُقِيمٌ لَياليا.

و نلحظ في هذا البيت **أسلوبَ الالتفاتِ** ، حيث تحوّل الضميرُ من الجمع الغائب في البيت السابق " أقول لأصحابي ارفعوني " إلى المثنى المخاطب . و**الالتفات** ، « هو انصرافُ المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة . وما يشبه ذلك من الالتفات الانصرافُ عن معنىً يكون فيه إلى معنى آخر. »[1]. و يُسهِم الالتفاتُ في استدرارِ السّامعِ ، وتجديدِ نشاطه ، و صيانةِ خاطرِه من الملال و الضّجر بدوامِ الأسلوبِ الواحدِ على سمعه [2].

(البيت:20):وَقوما، إذا ما استُلّ روحي، فهيّئا لِيَ القبرَ والأكفانَ، **ثُمّ ابكيا ليا.**

(البيت:29):**وَقُوما على بِئْرِ الشُّبَيكِ،** فأسمِعا بها الوَحْشَ والبِيضَ الحسانَ الروانيا.

و قد تضمّنت "على" معنى "عند " أو " قرب" ؛ لأنّ " على" تفيد الاستعلاء[3] ، فيكون المعنى أقيما عند بئر الشّبيك ، و من لطائف استعمال " على " في هذا الموضع أنّ مِن عادةِ من يريدُ الإسماعَ أن يستعليَ مكانا مرتفعًا ؛ حتّى يبلغَ صوتُه أقصى ما يمكنُ.

(البيت:47):**وَسَلّمْ على شيخيّ** مِنيّ كِلَيْهِما، وبلِّغ كَثيراً وابْنَ عمّي وخَاليا .

و قد ورد في هذا البيت توكيدٌ معنويٌّ ؛ أفاد التسوية ، فهو لا يخصّ أحدَ الأبوين بسلام أحرَّ من الآخر ، بل يسوّي بينهما في ذلك .

<u>النموذج2</u> : فعل + فاعل + جار و مجرور + ظرف + معطوف .

(البيت: 19):**أَقيما عليّ اليَوْمَ، أو بَعْضَ ليلةٍ،** ولا تُعْجِلاني قد تبيّنَ ما بِيا.

و في هذا البيت تضمّنت " على" معنى " اللام " ، فالمعنى المراد : " أقيما لأجلي "، قال امرؤ القيس (ت 72 ق هـ)[من الطويل] :

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَمَّلِ.

أي وقوفا لأجلي[4] .

---

[1] – البديع ، ص 58 . و يُنظر : كتاب الصناعتين ، ص 438 -439.

[2] – البرهان في علوم القرآن ، ص 820. و ص827 و ما بعدها .

[3] – معاني الحروف ، ص122.و مغني اللبيب ، ص 144.البرهان في علوم القرآن ، ص1095.

[4] – شرح المعلقات السبع ، ص13 .

الصورة السادسة : جواب شرط .

و قد أفردنا هذه الصورةَ عن نظيراتها ؛ لأن جملةَ جواب الشرط غيرُ مستقلة ، فهي معلّقةٌ في معناها بجملةِ الشرط بوساطةِ الأداة . و قد ذكرنا في بداية هذا المبحث أنّ جملة الشرطِ تُصنّف حسب جوابها [1] . و قد جاء في القصيدة أربعُ(4) جملٍ شرطيّةٍ جوابها جملة أمر ، نوردها في النماذج الآتية :

النموذج1:جملة جواب الشرط (طلبية : أمرية : فعل أمر+ فاعل +مفعول به) +جملة أمر معطوفة.

(البيت :42):إذا متُّ، **فاعْتَادي القُبُورَ**، و**سلّمي** **على الرّيم**، أُسقيتِ الغَمامَ الغَواديا.

النموذج2: جملة جواب الشرط(طلبية : أمرية :رابط+فعل أمر+ فاعل + نون توكيد خفيفة + مفعول به1 + مفعول به2(جملة مصدرية).

(البيت 45) :فيا راكباً ، إمّا عَرَضتَ، **فبلّغَنْ** **بني مالكٍ والرَّيْب أنْ لا تلاقِيا** .

أداة الشرط في هذا البيت هي : "إمّا " ، و هي مركّبة من "إنْ " مع "ما " الزائدة [2]. و جواب الشرط جملةُ أمر ، فعلُ الأمر فيها جاء مؤكّدا بنون التوكيد الخفيفة ، و هي بمنزلةِ ذكْرِ الفعلِ مرّتين[3] ، أي كأنّه قال : بلّغ ، بلّغ بني مالك ...

النموذج3: جملة جواب الشرط محذوفة (طلبية : أمر).

(البيت:20): وَقوما–**إذا ما استُلّ روحي**– فهيّئا لِيَ القبرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا.

في هذا البيت جاءت جملة الشرط معترضةً ، و جوابها جملةُ أمرٍ محذوفة تقديرها :" قوما "، و قد حُذِف لوجود دليل عليه ، و هو " قوما " في بداية البيت .

و من دراستنا لجملةِ الأمر في القصيدة نخلص إلى ما يأتي :

1ـ وظّفت جملةُ الأمر إحدى و عشرين(21)مرةً ، أي بنسبة :44,68% من مجموع الأساليب الإنشائية .

2 . جاءت جملة الأمر على نمط واحد ، و هو الأمر بالصيغة " افعلْ ".

---

[1] – الأساليب الإنشائية ، ص24 . و لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "،ص32.

[2] – الكتاب ، ج3،ص59. و المقتضب ، ج2،ص47 ، و ج3 ،ص29. و ينظر : شرح ابن عقيل ، هامش 1 ، إعراب الشاهد306 ، ج3، ص214.

[3] – البرهان في علوم القرآن ، ص 568.

3 . لم تُستعمل جملةُ الأمر لأداءِ وظيفتها الأصلية ، أي للدّلالةِ على طلب القيامِ بالفعلِ على وجه الاستعلاء ، و إنّما استُعملت في الصّور كلِّها لغرضِ الالتماس ؛ إذ الشاعرُ ليس أعلى مرتبةً من المأمورين ، و لا هم ملزمين بتنفيذ الأمر .

4 . نوع المسند إليه : تنوّع المسند إليه في جملة الأمر . و نوضح استعماله في هذا الجدول مرتّبا حسب نسبة التوظيف في القصيدة :

نوع المسند إليه .	العدد .	النسبة .
المخاطب المثنى.	12.	57,14 %.
المخاطب المفرد.	08.	38,09 %.
المخاطب الجمع .	01.	04,76 %.

و طغيانُ استعمالِ ضميرِ المثنى في الأمر يعود إلى مخاطبة الشاعرِ صاحبيه ، و هو أمر مشهورٌ في الشعر العربي القديم ، و قد علّلوا ذلك بأنّ أدنى أعوانِ الرّجل اثنين ، وهما :راعي إبله ، و راعي غنمه . كما أنّ الرّفقةَ أدنى ما تكون ثلاثة [1].

2 . جملة النّهي :

النهيُ« هو طلبُ الكفِّ على وجهِ الاستعلاء .»[2] و له حرفٌ واحدٌ هو " لا " الجازمة [3]. و هو « محذُوٌّ به حذوَ الأمر في أنّ أصلَ استعمالِ " لا تفعلْ " أن يكونَ على سبيل الاستعلاء .»[4]

و للنهي كما للأمر أغراضٌ بلاغيّةٌ تُفهَم من المقام [5].

و قد وُظِّفت جملةُ النهي في القصيدةِ أربعَ(4) مرّاتٍ ، و جاءت على نمطه الوحيد :

لا + جملة فعلية مضارعية. و قد توزّع هذا النمط على صورتين :

الصورة الأولى :أداة النهي + فعل + فاعل + مفعول به (أو مفعولان).

النموذج 1: أداة النهي + فعل + فاعل + مفعول به (ضمير).

(البيت:19): أَقيما عليّ اليَوْمَ، أو بَعْضَ ليلةٍ، **ولا تُعْجِلاني** قد تبيّنَ ما بِيا.

---

[1] – شرح المعلقات السبع ، ص10.

[2] – علوم البلاغة ، ص 74. و ينظر :الأساليب الإنشائية ، ص 14

[3] – الصاحبي ، ص 140.

[4] – مفتاح العلوم ، ص 137.

[5] – ينظر : مفتاح العلوم ، ص137 –138. الأساليب الإنشائية ، ص 14. و علوم البلاغة ، ص 74.

(البيت:31):**ولا تَنْسَيا عَهْدي** ، خَليليّ ، إنّني تَقَطَّعُ أوصالي، وَتَبْلى عِظامِيَا.

النموذج2 : أداة النهي + فعل + فاعل +مفعول به1(ضمير)+ جملة معترضة +جار و مجرور + نعت + مفعول به2 (جملة مصدرية).

(البيت:22):**ولا تحسُداني** – بارِكَ اللَّهُ فيكما– **من الأرْضِ ذَاتِ العَرَضِ أن توسِعا ليا.**

تعدى الفعلُ حسَد في هذا البيت إلى مفعولين ، و هما :ضمير المتكلّم " الياء" ، و المصدر المؤوّل " أن توسِعا ". و الأصل فيه أن يتعدى إلى مفعول واحد . قال تعالى : ﴿ أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَى مَا آتَاهُمْ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ فَقَدْ آتَيْنَا آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُمْ مُلْكًا عَظِيمًا﴾[1]

و قد تعدى في البيت إلى مفعولين ؛ لأنه تضمن معنى " أنقص"، أي : لا تحسداني ، فتُنقصاني التّوسيع [2].

كما أنّ في البيتِ ضربا من التوكيد الصّناعي وُظّفت فيه الصّفةُ المؤَكِّدةُ [3] في : " ذاتِ العرض "، فلو لم يصف مؤَكِّدا بأنّ الأرضَ عريضةٌ واسعةٌ ، لما استقامَ له طلبُ التّوسيعِ في قبره .

الصورة الثانية : أداة النهي + فعل + فاعل + حال (جملة اسمية) .

(البيت:33):يقولون: **لا تبْعدْ، وهُم يدفِنونني،** وأيْنَ مَكانُ البُعْدِ إلاّ مَكانِيا؟

وجاءت جملةُ النهي في هذا البيت مقولا للقول . وفي البيت التفاتٌ من خطاب المثنى في الأبيات :29 ، 30 ، 31 إلى الإخبار بضمير جمعِ الغائبين .

و خلاصةُ ما يُلحَظُ في جملةِ النّهي :

1. أنها وظّفت أربعَ(4)مرات،أي بنسبة:08,51% من مجموع الأساليب الإنشائية.

2 . لم توظَّف لأداء وظيفتها الأصليّة ، أي : طلب الكفّ عن الفعل على وجهِ الإلزامِ و إنّما أفادت الالتماس .

3 . أمّا من حيث نوعُ المسند إليه ، فقد وُظّف كالآتي :

---

[1] – النساء / 54.

[2] – ينظر :البرهان في علوم القرآن ، ص 838.

[3] – نفسه ، ص 580 .

نوع المسند إليه .	العدد.	النسبة .
المخاطب المثنى.	03	%75
المخاطب المفرد.	01	% 25

ب) جملة الاستفهام :

الاستفهامُ هو طلب الفهم [1]. أو هو طلبُ معرفةِ شيءٍ مجهول بوساطة أداة [2].

و يتطلّب مقامُ الاستفهامِ وجود [3]:

1 . المُستفهِم (المخاطِب).

2 . المستفهَم منه (المخاطَب).

3 . المستَفهَم عنه (مدخول أداة الاستفهام) ، و قد يكون مفردا ، أو جملة .

4 . أداة الاستفهام ، و تُعدُّ القرينةَ اللفظيّةَ لأسلوب الاستفهام . و قد تكون محذوفة ، فتُقدَّر .

و أدواتُ الاستفهامِ في العربية هي : الهمزة ، و هل ، و أم ، و ما ، و من ، و أيُّ ، وكم، وكيف ، و أين ، و أنّى ، و متى ، و أيّان[4].

و تنقسم هذه الأدواتُ بحسب الطّلبِ أقساما ثلاثة [5]:

1 . ما يختصُّ بطلب التصوّر و التّصديق ، و هي " الهمزة ". و يرى ابن هشام أنّها خُصّت بهما معا ؛ لأنها أصلُ أدوات الاستفهام [6].

2 . ما يختصُّ بطلبِ التّصديق ، و هي " هل ".

3. ما يختصُّ بطلبِ التّصور ، و هي بقيةُ الأدوات .

[1] – شرح المفصل ، ج8 ، ص150.و مغني اللبيب ، ص15.

[2] – الأساليب الإنشائية ، ص18.

[3] – ينظر : لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص 221.

[4] – مفتاح العلوم ، ص 133.و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص131. و ينظر : الأساليب الإنشائية ، ص 18. و علوم البلاغة ، ص 62.

[5] – مفتاح العلوم ، ص 133إلى ص135.و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص131–132. والأساليب الإنشائية ، ص19.

[6] – مغني اللبيب ، ص 18.

و المقصودُ بالتصديق طلبُ إدراكِ النسبةِ المنسوبةِ إلى المسند إليه ، و جوابه بـ : " نعم "، أو "لا " [1]. أمّا التّصوُّرُ ، فهو طلبُ إدراكِ المفرد في الاستفهام ، لا النسبة . فإذا سُئل :" أزيدٌ قائمٌ ؟ " ، فالسائل مُسلِّمٌ بحصولِ القيامِ ، و لكنه لا يدري لمن هو منسوب ألزيدٍ ؟ أم لعليّ ؟ فهو يطلبُ تعيينَ و تصوُّرَ أحدِهما [2].

قال سيبويه :« هل ليست بمنزلة ألف الاستفهام ؛ لأنك إذا قلت: هل تضرب زيداً ؟ فلا يكون أن تدّعيَ أن الضرب واقعٌ . وقد تقول :أتضرب زيداً ؟ وأنت تدّعي أن الضرب واقعٌ .»[3]

وكثيرا ما يخرج الاستفهامُ للدّلالةِ على أغراض بلاغيّة تُفهَم من المقام ، و قد يُحدّدُ التركيبُ غرضَ الاستفهام [4].

وُظِّف الاستفهامُ في مرثيةِ مالكِ بنِ الرّيبِ ستَّ (6) مرّاتٍ ، استُعملت فيها ثلاثُ (3) أدوات ، هي : الهمزة ، و هل ، و أين .

و سنصنّف أنماطَه بحسب الأداةِ ؛ بوصفها قرينةً لفظيّةً دالّةً على الاستفهام .

النمط الأول : **تركيب استفهامي أداته الهمزة .**

الصورة الوحيدة : أداة استفهام (الهمزة) + جملة فعلية منفية.

(البيت:4):**أَلَمْ تَرَني بِعتُ الضّلالةَ بالهُدى، وَأَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا؟**

دخل الاستفهامُ في البيت على نفيٍ ، فأفاد التّقرير[5]. و التقريرُ هو « حملك المخاطَب على الإقرارِ و الاعترافِ بأمرٍ قد استقرّ عنده ، و لا يكون بـ " هل " ، و إنّما تُستعمل فيه الهمزة . و الكلامُ مع التقرير موجب .»[6] و بذلك يكون المعنى : قد رأيتني بعتُ الضلالة بالهدى . قال

---

[1] – معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص124. ومعاني النحو ، ج4 ، ص232 ، و ص272.

[2] – معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص128.

[3] – الكتاب ، ج 3 ، ص 175 –176.

[4] – يُنظر : الأساليب الإنشائية ، ص 20 – 21. و معاني النحو ، ج 4 ، ص232 و ما بعدها .

[5] – ينظر : علوم البلاغة ، ص 67.

[6] – البرهان في علوم القرآن ، ص517.

الزّمخشري في تفسيرِ قوله تعالى :﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ﴾[1] :« استفهم على انتفاء الشّرحِ على وجهِ الإنكارِ فأفاد إثباتَ الشّرحِ و إيجابَه ، فكأنه قيل : شرحنا لك صدرك .»[2]

النمط الثاني : **تركيب استفهامي أداته " هل "**.

الصورة الأولى : أداة استفهام + فعل + فاعل .

(البيت:41):ويا ليْتَ شعري، **هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ،** كما كُنْتُ لَوْ عَالوا نَعِيَّكَ باكيا؟

جاء أسلوبُ الاستفهام مسبوقا بتمنٍّ " يا ليت شعري " فأفاد التّمني ، فالشاعر يتمنّى لو تبكيه أمُّه بحرارةٍ ، كما كان سيبكيها لو بلغه نعيُها .

و في الكلامِ التفاتٌ من الاستفهام عن الغائبِ إلى المخاطبة .

الصورة الثانية : أداة استفهام + فعل + فاعل+نعت+جار و مجرور+مفعول به+حال(جملة فعلية).

(البيت:39):**وَهَلْ تَرَكَ العيسُ المَرَاقيلُ بالضّحى تَعَاليَهَا تعلو المُتونَ القَياقيا؟**

الصورة الثالثة : أداة استفهام + فعل + فاعل+ بدل + جملة معطوفة .

(البيت:36):فيا ليْتَ شعري، **هل تغيّرَتِ الرّحى، رحى الحْرب، أو أضْحت بفَلج كما هيا؟**

في البيت استفهامان حذِفت الأداةُ في الثاني ؛ لأن جملة الاستفهام عُطِفت على نظيرتِها قبلها. و هو يفيد التمني .

النمط الثالث : **تركيب استفهامي أداته "أين "**.

الصورة الوحيدة :أدة استفهام (خبر) + مبتدأ + أداة استثناء(إلاّ) + مستثنى.

(البيت:33):يقولون: لا تبْعَدْ، وهُم يدفِنونني، **وأيْنَ مَكانُ البُعْدِ إلاّ مَكانِيا؟**

وُظِّفت في هذا النمطِ الأداة " أين " ، و الأصلُ فيها أن تُستعمل للسؤال عن المكان [3].

وجاء بعد أداةِ الاستفهام استثناءٌ بـ "إلاّ " ، و هو عند علماء المعاني يُفيد النفي[4] . كما في قوله تعالى :﴿ فَهَلْ يُهْلَكُ إِلاَّ الْقَوْمُ الْفَاسِقُونَ ﴾[5] . و لكنه ليس النفيَ المستفادَ من "ليس"

---

[1] – الشرح / 01.

[2] – الكشاف ، ج4 ، ص770.

[3] – الصاحبي ،ص101 . ومفتاح العلوم ، 135. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص135. والأساليب الإنشائية ، ص20. و علوم البلاغة ، ص65.

[4] – البرهان في علوم القرآن ، ص516. و علوم البلاغة ، ص68.

[5] – الأحقاف/35.

أو "ما "، بل هو نفيٌ مشوبٌ بمعاني أخرى ؛ فالنّفي يفيد أنّ المتكلّم يقول ذلك بنفسه ، أمّا في الاستفهام ، فهو يدعه للمخاطَب[1]. و "أين" في البيت تضمّنت معنى " ليس" ، و نحن نلمس فيها معنى القصر و التوكيد، فهو يقصر البعدَ على مكانه، فكأنّه قيل:ليس هناك مكانٌ للبعد إلاّ مكاني.

ومن دراستنا لجملة الاستفهام في القصيدة نخلص إلى ما يأتي :

1 . **وظّف الاستفهام ستَّ(6) مرات ، أي بنسبة :** 12,76 **% من مجموع الأساليب الإنشائية . و لم يُوظّف للدّلالةِ على معناه الأصلي ، أي : طلب معرفة شيءٍ مجهول ، و إنّما دلّ على معاني بلاغيّة استفدناها من المقام : التقرير ، و التمني ، والتوكيد و القصر .**

2 . **أمّا توظيفُ أدواته ، فيوضحه هذا الجدول :**

الأداة	العدد.	النسبة .
هل.	04	% 66,66
الهمزة .	01	% 16,66
أين .	01	%16,66

ج) **جملة النداء :**

النّداءُ « هو طلبُ إقبالِ المدعوِّ على الدّاعي بحرفٍ مخصوص . و إنّما يصحب في الأكثر الأمرَ و النهي...و قد يجيء معه الجُملُ الاستفهاميةُ و الخبرية .»[2] و يتحقّق أسلوبُ النّداءِ بجملةٍ من الأدواتِ ، هي : يا ، و أيا ، و هيا ، و أي ، و الهمزة . و تُستعمَل يا ، و أيا ، و هيا لنداء البعيدِ حقيقةً ، أو من هو في منزلته ، كالنائم والساهي[3].

و النّحاةُ يعدّون المنادى في المنصوبات . و قد شبّ خلافٌ في عامل نصبِه ، و نوجز ذلك في آراء ثلاثة : فقد كان سيبويه يرى أن العاملَ في نصب المنادى فعلٌ متروكٌ إظهارُه ، أي إنه

---

[1] – ينظر "النفي ب" هل " ، معاني النحو ، ج4 ، ص243 و ما بعدها .

[2] – البرهان في علوم القرآن ، ص513-514 . و ينظر : شرح الرضي على الكافية ، ج1 ، ص344.

[3] – ينظر : الكتاب ، ج2 ، ص229-230 . ومفتاح العلوم ، ص45.

محذوف وجوبا [1] ، و أنّ المنادى المفرد ، و النكرةَ المقصودةَ مبنيان في محلِّ نصب[2]. و على نهجه سار جمهورُ النحاة [3].

أمّا الرأي الثاني، فيرى أصحابُه أنّ المنادى منصوبٌ بحرفٍ نائبٍ مناب " أدعو"أو"أنادي"[4].

و من النحاةِ من رأى أنّ حرف النّداءِ هو العاملُ في المنادى ، قال صاحب " الغرّة في شرح اللّمع " سعيد بن مبارك بن الدّهان (ت569هـ) :« ليس لنا فعلٌ يدلُّ على المعنى الذي أدّاه"يا"، فكأنه بنفسه في العمل .»[5]

و قد لاحظ بعضُ القدماء –كما لاحظ المحدثون – أنّ تقديرَ الفعل في النّداءِ يحوّله من إنشاء إلى خبر ، و منهم ابن يعيش الذي يقول :« إذا قلت : يا زيدُ ، فأنت منادٍ غيرُ مُخبِرٍ ، و لو قلت : أنادي ، أو ناديتُ كان خلافَ معنى يا زيدُ .»[6] و مع ذلك كان يقدّر فعلا محذوفا عاملا في نصبِ المنادى .

و جديرٌ بالذكر أنّ الخليلَ لم يتكلّف عاملا للمنادى ، فقد كان يرى أن سببَ نصبِ المنادى المضاف ، و النكرةِ المقصودةِ هو طولُ الكلام ، و شبّه نصبَهما بنصب "هو قبلَك " ، و"هو بعدَك "، وشبّه بناءَ المفرد ، و النكرةِ المقصودةِ على ما يرفعان به ببناء " قبلُ " و "بعدُ " " [7].

و قد استحسن المحدثون هذا التعليل . و زاد مهدي المخزومي على قول الخليل – متأثرا بآراء أستاذه إبراهيم مصطفى في علامات الإعراب[8] — بأنّ نصب المنادى المضاف ، و الشبيه

---

[1] – أنكر ابن مضاء هذه القضية في جملة ما أنكر من المحذوفات التي لا تظهر ألبتة ، و إذا أظهرت فسد الكلام أو تغير معناه ، ينظر : الرد على النحاة ، ص78-79.

[2] – الكتاب ، ج2 ، ص 182.

[3] – ينظر : المقتضب ، ج4 ، ص202. و دلائل الإعجاز ، ص12-13. و المفصل ، ص60 .و شرح المفصل ، ج1 ، ص127. و شرح الرضي على الكافية ، ج1 ، ص346 . و شرح ابن عقيل ،ج3 ، ص 213.

[4] – الخصائص ، ص490. و اللمع ،ص169. و شرح الرضي على الكافية ، ج1 ص344.

[5] – اللمع ، هامش (2) ،ص192.

[6] – شرح المفصل ، ج 9 ، ص91. و ينظر في آراء المحدثين : في النحو العربي نقد و توجيه ، ص302 إلى ص306 . و اللغة العربية معناها و مبناها ، ص219. و لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص 262.

[7] – الكتاب ، ج2 ، ص182-183.

[8] – ينظر : إحياء النحو ، ص78.

بالمضاف ، و النكرة غير المقصودة نُصبت لمّا طال الكلام ؛ لأنّ الفتحةَ أخفُّ الحركات [1].

و إذا كان القدماءُ قد اختلفوا في عاملِ النصب في المنادى ، فإنّ المحدثين قد اختلفوا في تسميةِ أسلوبِ النّداء ، فقد سمّاه الدكتور عبد الرّحمن أيوب " جملة غير إسنادية " [2] ، و سمّاه المستشرق برجستراسير " شبه جملة "[3] . و رأى الدكتور مهدي المخزومي بأنه حالةٌ من حالات التنبيه ؛ فهو مركّب لفظيٌّ بمنزلةِ أسماءِ الأصوات يُستَخدَمُ لإبلاغِ المنادي حاجة...[4]

و ذهب الدّكتور تمّام حسّان إلى أنّه من الجمل التي تعتمد على الأداةِ و معناها [5].

و على الرّغم من اقتناعِ المحدثين بأنّ النداء ليس جملة تقوم على الإسناد كما يُفهَم من مصطلحِ الجملة ، إلاّ أنّه لا أحدَ منهم – في حدود علمنا – أعطى مصطلحاً واضحا لأسلوبِ النّداء ؛ و لذلك سنحتفظُ بمصطلح " جملة النداء " ، و لكن لن نقصدَ بها التعبيرَ المتكوّن من أداةِ النّداء و المنادى و حسب ، بل إنّنا سنوسّعها أكثرَ من ذلك .

و لتوضيح الأمر نقول : إنّ الموقفَ الإبلاغيَّ في النداء يتكوّن من أربعة عناصر هي[6]:

1 . المنادي (المرسِل . المخاطِب).

2 . المنادى (المرسَل إليه . المخاطَب).

3 . أداة النّداء ، و يجوز حذفها ، فتقدّرُ الياء دون غيرها .

4 . جواب النداء (المنادى به)[7] ، و هو مضمون الرّسالةِ اللغويّةِ المرادِ تبليغُها إلى المنادى، و قد تكون جملةً خبريّةً ، أو طلبيّة .

و إذا ما نحن أنعمنا النظر في ما يُسمّى بجملة النداء المكوّنةِ من الأداة و المنادى ، في مثل : " يا محمد " ، وجدناها غيرَ مقصودةٍ لذاتها ، أي إنّ الفائدةَ لا تتمُّ بها ، و إنّما تتمُّ الفائدةُ بما

---

[1] – في النحو العربي نقد و توجيه ، ص306 -307.

[2] – نفسه ، ص 304.

[3] – لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص 262.

[4] – في النحو العربي نقد و توجيه ، ص 311.

[5] – اللغة العربية معناها و مبناها ، ص219.

[6] – ينظر : لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص263.

[7] – سنستعمل مصطلح " جواب النداء " حفاظا على أن تكون المصطلحات على نسق واحد ، فقد قالوا : جواب : الشرط، و الاستفهام ، و القسم .

سيأتي بعدها من كلامٍ ، و هو ما يسمّيه أستاذُنا الدكتور محمد خان "جواب النداء ، أو المنادى به[1] ". و ما دامت الفائدةُ التي هي شرطُ الكلام لم تتحقق إلاّ بجواب النداء ، كان لا بدّ من ضمّه إلى جملةِ النّداء بوصفه جملةً خاضعةً غيرَ مستقلّةٍ في تركيب النّداء ، و إن كانت مستقلّةً قبل أن تكون جوابا له . ويبدو لنا أنّ الأمرَ في تركيبِ النّداءِ من هذه الناحية يُشبِه تركيبَ الشرط ، فجملةُ جوابِ الشرطِ كانت أيضا مستقلّةً ، فلماّ وُظِّفت جوابا للشرط أصبحت خاضعةً غيرَ مستقلّة . و من المؤكّد أن هذه الفكرة تستدعي شرحا و مقارنات لا يتّسع لها بحثنا هذا ، و إنما تستدعي بحثا مستقلا .

إن ما يسمّى بجملة النّداء ما هي إلاّ وسيلةٌ من وسائل تنبيه المخاطَب[2] ، و لابدّ من ضمّ جملة جواب النداء إليها ليكون الكلام تاما .

وقد وُظِّفَت الجملةُ النّدائيّةُ في مرثيةِ مالكٍ بن الرّيب ثلاثَ (3)مرّاتٍ [3] ، أي بنسبة: 06,38 % من مجموع الجملِ الإنشائيةِ . و جاءت موزّعةً على الأنماط الآتية :

النمط الأول : **أداة النداء + منادى مضاف + جواب النداء (جملة أمر)**.

الصورة الوحيدة :رابط+أداة نداء(يا)+منادى(مضاف)+جملة فعلية +جواب النداء (جملة طلبية : أمر).

(البيت:18):**فيا صاحبي رحلي!دنا المَوْتُ، فَانزلا** **بِرابِيَةٍ**، إنّي مُقِيمٌ لَياليا.

النمط الثاني :**أداة نداء + منادى (نكرة غير مقصودة)+ جواب النداء.**

الصورة : رابط+أداة نداء(يا)+منادى(نكرة غير مقصودة)+جواب النداء(جملة شرطية:جوابها أمر)

(البيت:45):**فيا راكِباً، إمّا عَرَضتَ فبلّغَنْ** **بني مالكٍ والرَّيْب أنْ لا تلاقِيا.**

جاء المنادى في هذه الصّورةِ نكرةً غيرَ مقصودةٍ ، فهو لا يعني راكبا بعينه ليحمّله الرّسالةَ ، بل أيَّ راكب يتّجه إلى بلده . و قد جاء جوابُ النّداء جملةً شرطيّة ، جوابُها أمرٌ جاء مؤَكّدا بنون التوكيد الخفيفة التي تُعدُّ بمثابةِ ذكر الفعل مرتين[4]، فكأنه قال : بلّغ ، بلّغ .

---

[1] – لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص263.

[2] – ينظر :في النحو العربي نقد و توجيه ، ص 302 إلى ص 306.

[3] – هناك حالات من الجمل استخدمت فيها أداة النداء سندرسها في التعجب أو في التحسّر ، و نعلل ذلك في موضعه .

[4] - البرهان في علوم القرآن ، ص 568.

النمط الثالث : **أداة نداء مقدّرة + منادى (مضاف) + جواب النداء(محذوف).**

الصورة الوحيدة : جملة اعتراضية مكونة من : أداة نداء مقدرة (يا)+منادى مضاف + جواب نداء (محذوف).

(البيت:31):ولا تَنْسَيا عَهْدي، **خَليليّ**، إنّني تَقَطَّعُ أوصالي، وَتَبْلى عِظامِيَا.

جاءت جملة النداء محذفة الأداة ، و نقدّرها بـ "يا " ، كما حُذف جوابُ النّداء أيضا ؛ لدلالة الجملة السابقة عليه " لا تنسيا " [1].

و نورد خلاصة ملاحظاتنا في توظيف الجملة الندائية في الجدول الآتي :

التعيين		العدد	النسبة	التعيين		العدد	النسبة
نوع المنادى.	مضاف إلى ياء المتكلم أو مضاف إلى مضاف إليها.	02	66,66 %	جواب النداء.	أمر.	02	66,66 %
	نكرة غير مقصودة.	01	%33,33		نهي.	01	%33,33

د) جملة التمني :

« التمني هو طلبُ حصولِ أمرٍ محبوبٍ مستحيلِ الوقوعِ ، أو بعيدِه ، أو امتناعِ أمرٍ مكروه .»[2] و يكون التمني في المستحيل ، أو الممكن غيرِ المتوقَّع ، فإن كان متوقَّعا ، دخل في التّرجّي [3]. و يتكوّنُ الموقِفُ اللغوي لجملة التمنّي من عناصرَ ثلاثة :

1 – المتمنّي ، و هو المتكلّم .

2 – أداة التمني ، و قد تكون حرفا ، أو جملة .

3 – المتمنَّى (الشيءُ المطلوبُ حصولُه) ، و هو مضمون التّمني .

---

[1] – لا يمكن أن نعدّ " لا تنسيا عهدي " جواب نداء مقدّم ؛ لأنّ النداء أصلا يأتي لتنبيه المنادى ، فلا يمكن أن نأتي بجواب النّداء ، ثم بالأداة و المنادى .

[2] – الأساليب الإنشائية ، ص 17.

[3] – علوم البلاغة ، ص60 . و معاني النحو ، ج1 ، ص303.

و اللفظُ الموضوعُ للتمنّي هو " ليت " [1]. و تُبيحُ اللغةُ العربيةُ استعمالَ أدواتٍ أخرى لإفادةِ معنى التمنّي من بابِ التعدُّدِ الوظيفيِّ للمبنى الواحد ، مع وجودِ قرينةٍ تُخلّصها لمعنى التمني ، و أشهرها : " هل " و " لو " [2]. و من التعبيراتِ الشائعةِ في اللغةِ العربيةِ أيضا لأداءِ معنى التمني " ليت شعري " [3].

وقد وُظِّفت جُملةُ التمني في هذه المرثيّةِ ستَّ(6)مرّاتٍ،وجاءت موزّعةً على الأنماطِ الآتية:

النمط الأول : **التمني بالأداة "ليت".**

الصورة الأولى : أداة تمن(ليت)+مُتمنًّى(جملة اسمية =مبتدأ+خبر جملة فعلية مثبتة)+ظرف.

(البيت:2):فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركبُ عَرضَهُ، **وليتَ الغَضَا مَاشىَ الركابَ لَياليا.**

الصورة الثانية : أداة تمن(ليت) + متمنّى (جملة اسمية =مبتدأ + خبر جملة فعلية منفية) .

(البيت:2): **فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركبُ عَرضَهُ،** وليتَ الغَضَا مَاشىَ الركابَ لَياليا.

النمط الثاني : **التمني بالأداة " لو ".**

الصورة الوحيدة :أداة تمن (لو) + مُتمنًّى (جملة فعلية مثبتة) .

(البيت:3):لقد كان في أهل الغضا–**لَوْ دنا الغضا**– مزارٌ، ولكنّ الغضا ليْسَ دانيا.

استُعملت في هذا النمط "لو" لإفادةِ معنى التمني ، و قد جاءت جملةُ التمني مُعترضةً بين خبرِ كان المقدَّمِ و اسمِها المؤخَّر . وهذا التمني يُبرزُ مدى شوقِ الشاعرِ لوطنه ؛ فقد جاء بعدَ ثلاثةِ تمنياتٍ في البيتين السابقين تكررت فيها لفظةُ "الغضا ".

النمط الثالث : **التمني بـ " ليت شعري ".**

و " ليت شعري " جملةٌ اسميّةٌ منسوخة ، « و الشّعر ههنا بمعنى الشعور و الفطنة . و الخبر عند الجمهور محذوفٌ وجوبا إذا أُردِف بالاستفهام ... أي ليت شعري حاصل .»[4]

---

[1] – معاني الحروف ،ص157. و مفتاح العلوم، ص133. والإيضاح في علوم البلاغة ، ص130. و البرهان في علوم القرآن،ص513.

[2] – مفتاح العلوم ، ص133.و مغني اللبيب ، ص259.و البرهان في علوم القرآن ، ص513. و معاني النحو ، ج4، ص90 و ص240.

[3] – معاني الحروف ، ص157. و معاني النحو ، ج1 ، ص 303.

[4] – معاني النحو ، ج1 ، ص 303. . و ينظر : شرح الرضي على الكافية ، ج4 ، ص378.

الصورة الأولى :حرف تنبيه(يا)+أداة تمن(ليت شعري = جملة اسمية)+ مُتمنىً (جملة استفهامية فعلية).

(البيت:36):**فيا ليْتَ شعري ،هل تغيّرَتِ الرّحى، رحى الحْرب**، أو أضْحت بفَلج كما هيا؟

(البيت:41):**ويا لَيْتَ شعري، هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ،** كما كُنْتُ لوْ عَالوا نَعِيَّكَ باكيا؟

الصورة الثانية :حرف تنبيه و استفتاح(ألا)+أداة تمن (ليت شعري = جملة اسمية)+ مُتمنىً (جملة استفهامية فعلية مؤكّدة).

(البيت:1):**ألاَ لَيْتَ شِعري ،هَلْ أبيتَنّ ليلةً بجَنبِ الغَضَا، أزجي القِلاص النّواجِيا؟**

جاء التمني في هذا النّمط بـ " ليت شعري " ، مسبوقةً بحرفِ تنبيه ، مُردفةً باستفهام ، ففي الصورةِ الأولى سبقت بياء التنبيه[1] ، « وقد عد ابن مالك (يا) من حروف التنبيه، قال:وأكثر ما يليها ، منادى أو أمر،نحو:ألاَ يَا اسجدوا [2]، أو تمن نحو: ﴿ يَالَيْتَنِي كُنتُ مَعَهُمْ﴾[3]...»[4]

أمّا في الصورةِ الأخيرة ، فقد سُبقت بـ " ألاَ " ، وهي أداةُ تنبيه و استفتاح [5].

و الاستفهامُ في هذا النّمط هو مضمون التمني ؛ فهو الشيءُ المطلوبُ حصولُه ،فالشاعر يتمنى تغيُّر الرّحى ، و بكاءَ أمّه عليه ، و المبيتَ بجنبِ الغضا . فالاستفهامُ هنا أفاد التمني .

و قد أُكِّد الفعلُ المضارعُ في الاستفهام بنون التوكيد الثقيلة ، و توكيد الفعل بالنون الثقيلة بمثابةِ ذكر الفعلِ ثلاث مرات[6] ، فكأنه قال : هل أبيت ، هل أبيت ، هل أبيت . ممّا يُبرزُ شدّةَ شوقه للوطن .

---

[1] – ينظر : الكتاب ، ج4 ، ص224.

[2] – النمل / 25 ﴿ أَلاَّ يَسْجُدُوا لِلَّهِ﴾.في قراءة الكسائي ، و أبي جعفر المدني ، و يعقوب الحضرمي ، و أبي عبد الرحمن السلمي ، و الحسن البصري ، و حميد الأعرج (ألا يا اسجدوا) ، ينظر:الإنصاف في مسائل الخلاف ،ج1 ، ص99. وقال ابن فارس إنها بمعنى : ألا يا هؤلاء اسجدوا. (الصاحبي ، ص176) .

[3] – النساء /73.

[4] – شرح الرضي على الكافية ، ج4 ، ص424. و ينظر : الخصائص ، ص436 ، و ص555.

[5] – الكتاب ، ج4 ، ص25. و الصاحبي ، ص93. و معاني الحروف ، ص158.

[6] – البرهان في علوم القرآن ، ص 568.

و خلاصةُ ما نلحظه في توظيف أسلوب التمني في القصيدة :

1 . أن هذا الأسلوب قد وُظّف ستَّ(6) مرات، أي بنسبة : 12,76% من مجموع الأساليب الإنشائية.

2 . أنه قد تمركزَ في بدايةِ القصيدة ، فقد ورد أربعَ (4) مراتٍ في الأبيات الثلاثةِ الأولى ، أي بنسبةِ :66,66%.و هذا ما يجعله سمةً أسلوبيّةً بارزة في القصيدة .

أمّا من حيثُ توظيفُ أدواتِ التمني ، فقد جاءت "ليت شعري" أولا ، ثم " ليت" ، ثم "لو " :

الأداة	العدد	النسبة
ليت شعري.	03	50 %
ليت.	02	33,33 %
لو .	01	16,16 %

ثانيا . الجملة الإفصاحية :

القسمُ الثاني من الإنشاء عند علماءِ المعاني هو الإنشاءُ غيرُ الطلبي ، و هو ما لا يستدعي مطلوبا غيرَ حاصلٍ وقت الطلب . ومنه أفعال المقاربة ، و المدح و الذم ، و أفعال التعجب ، و صيغ العقود ، و القسم[1] ، و رُبّ ، و كم الخبرية ، و غير ذلك [2] .

و هذا الإنشاءُ غيرُ الطّلبي كما ذكرنا سابقا لم يحظَ باهتمام علماء المعاني ؛ فأغلبه أخبارٌ نُقلت إلى معنى الإنشاء [3].

و نحن في هذه النقطة من البحث سنقف عند الجملة الإفصاحيّة منه . و قد عرّفها الدكتور تمام حسان بأنها « الأسلوب الإنشائي التأثيري الانفعالي الذي يسمّونه :affective language ، و تلك هي الإخالة ، و الصوت ، و التعجب ، و المدح و الذّم ، و ربّما ألحقنا به على المستوى النحوي لا الصرفي أساليبَ أخرى كالندبةِ ، و الاستغاثةِ ، و النداء .»[4]

و قد تمثلت الجملةُ الإفصاحية في هذه المرثية في التعجب ، و التحسّر .

أ) **جملة التعجب :**

يُعرَّف التعجبُ بأنه :« انفعالٌ يحدث في النفس عند الشعور بأمرٍ يُجهلُ سببُه .»[5] و يحدث ذلك الانفعالُ في النفس لاستعظامِ أمرٍ و العجبِ منه [6]. و المقامُ اللغويّ في التعجب يستدعي ثلاثةَ عناصر :

1 . المتعجِّب (المتكلّم).
2 . المتعجَّب منه . (مضمون التعجب).
3 . المتعجَّب به (التركيب ، أو الأسلوب المستخدَم لإفادةِ التعجب).

و يُصاغُ التعجب في اللغةِ العربية على صيغتين قياسيتين : " ما أفعلَه "، و هي عند النحاةِ

---

[1] – سبق أن تبنينا– في دراسة الجملة الخبرية المؤكدة أنّ القسم ما هو إلاّ وسيلة توكيد ؛ و لذلك لن ندرسه على أساس أنه أسلوب إنشائي غير طلبي .

[2] – ينظر : و الأساليب الإنشائية ، ص 13. و علوم البلاغة ، ص61-62.

[3] – الأساليب الإنشائية ، ص13

[4] – اللغة العربية معناها و مبناها ، ص88-89.

[5] – معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص 143.

[6] – الأساليب الإنشائية ، ص 144.

جملةٌ اسمية، و" أفعل به " و هي جملةٌ فعلية . و قد وضعوا ثمانيةَ شروطٍ للفعل المرادِ التعجّب به [1].

إلاّ أنّ التعبيرَ عن التّعجب في اللغة العربيةِ لا يقتصر على هاتين الصيغتين ، و إنّما يتعدّاه إلى صيغٍ أخرى لم توضَع أصلا للتعجّب ، و إنّما تُفيدُ معناه بقرينة تُخلّصها لذلك ، و هو ما يُعرَف بصيغ التعجّب السماعية [2] ، و منها :سبحان الله ، ولله درُّه ، و الاستفهام الذي يُراد منه التعجب،نحو : ﴿ قَالَتْ يَاوَيْلَتَا أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ ﴾[3]

و النّداء المسبوق بلام التعجب[4] ، نحو قول امرئ القيس [من الطويل] :

فَيا لَكَ مِن لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ   بِكُلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدَّت بِيَذبُلِ [5]

و قد وُظِّفت الجملةُ التعجبيّةُ في القصيدةِ ثلاثَ(3) مرّات في هذه المرثية ، و جاءت صيغةً سماعيّةً على نمطٍ واحد ، استُخدِمت فيه " لله درُّه " [6]. و تشكّلت في صورتين :

النمط الوحيد : **التعجب السماعي ب " لله درُّه ".**

و " لله درّي " جملةٌ اسميّةٌ خبرها شبهُ جملةٍ مقدّم ، و المبتدأ فيها مؤخّر . و لفظةُ "درُّ " في لُغةِ العربِ تعني « اللّبن ما كان...وقالوا: لله دَرُّكَ ، أَي لله عملُك . يقال هذا لمن يُمدَح ويُتعجَّب من عمله.»[7]، أي إنّ عبارة " لله درّه " قد ضُمِّنت معنى التعجّب [8].

الصورة الأولى : عاطف + **متعجب به**= صيغة تعجب سماعية (خبر محذوف: شبه جملة +مبتدأ) + **مُتعجَّب منه**(مضاف إليه).

(البيت:11):وَدرُّ الهوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَهُ،   **وَدَرُّ لَجاجاتي، ودَرُّ انتِهائيا.**

الصورة الثانية : عاطف + **متعجب به**= صيغة تعجب سماعية (خبر محذوف شبه جملة +مبتدأ) + **مُتعجَّب منه**(مضاف إليه) +حال(شبه جملة).

---

[1] – ينظر : شرح ابن عقيل ،ج3،ص123 . و الأساليب الإنشائية ، ص 95.و معاني النحو ، ج 4،ص280.

[2] – ينظر : الأساليب الإنشائية ، ص93 -94 . و معاني النحو ، ج 4 ، ص 290 و ما بعدها .

[3] – هود/72.

[4] – ينظر : الكتاب ،ج2 ،ص217. و الصاحبي ، ص 130 .و شرح المفصل ،ج 1 ، ص131.

[5] – شرح المعلّقات السبع ، ص39.

[6] – هناك جملٌ أخرى جاءت على هذه الصيغة سندرسها في التحسر ، و نعلل ذلك في موضعه .

[7] – لسان العرب ، مادة "دَرَرَ" ، ج4 ، ص279.

[8] – معاني النحو ، ج 4 ،ص 295.

(البيت:11): **وَدرُّ الهَوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَهُ،** وَدَرُّ لَجاجاتي، ودَرُّ انتِهائيا.

فالشاعرُ ، يتعجّب من تماديه في طلب حاجاته ، و انكفافه عنها ، كما يتعجّب من الهوى و سيطرته على أصحابه .

و من دراستنا لجملة التعجب في القصيدة نخلص إلى ما يأتي :

1 . أنها جاءت على نمط واحد ، و هو صيغة سماعية " لله درُّه ".

2 . وُظِّفت ثلاث مرات في بيت واحد ، و مثلت : 06,38% مجموع الجمل الإنشائية .

ب) جملة التحسّر :

لم يُفردِ النّحاةُ ، و لا علماءُ المعاني بابا خاصّا للتّحسّر ، فهو غرضٌ من أغراضِ النّداءِ ، أو ممزوج بالتّعجّب السّماعي .

و اللغةُ العربيّةُ تستعملُ مركّباتٍ خاصةً للتعبيرِ عن التحسّر ، وأشهرها :"يا لهف نفسي" ، و " يا حسرتي " لكنّ النّحاةَ يعدّون هذه المركّباتِ نداءًا ، و علماء المعاني أيضا يعدّونها كذلك ، و يجعلون معنى التحسّرِ فيها غرَضا من أغراضِ النّداء .

و جديرٌ بالذّكر أن من القدامى من أشار إلى معنى التحسّر في " الياء " . قال ابن فارس : « و "يا" للتلهّف و التأسف ، نحو قوله تعالى :﴿ يَاحَسْرَةً عَلَى الْعِبَادِ مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ رَسُولٍ إِلاَّ كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُون﴾[1] . »[2]

و التلهّف و التّحسّرُ قريبان من بعضهما ؛ إذ يجمع بينهما الحزنُ على ما فات . جاء في لسان العرب : « لهف: اللَّهْف واللَّهَف: الأَسى والحزن والغَيْظ ، وقيل: الأَسى على شيءٍ يفُوتُك بعدما تُشرِف عليه .... لَهِف، بالكسر، يَلْهَفُ لَهَفاً ، أَي حَزِن وتحسَّر، وكذلك التَّلَهُّف على الشيء . وقولهم: يا لَهْف فلان ، كلمةٌ يُتحسَّر بها على ما فات.»[3]

و من هذا يبدو لنا أنّ التحسُّرَ كان ينبغي أن يُفرَدَ عن غيرِه من الأساليب ؛لأنه معنى بذاته.

و الموقف اللغويُ في التحسر يستدعي ثلاثةَ عناصر :

1 . المتحسِّر(المتكلّم).

---

[1] – يسن /30.

[2] – الصاحبي ، ص 131

[3]– لسان العرب ، مادة " لهف "ج 9 ، ص321 -322. و ينظر : نفسه ، مادة " حسر "، ج4 ، ص188.

2 . المتحسَّر عليه . (مضمون التحسر).

3 . المتحسَّر به (التركيب ، أو الأسلوب المستخدَم لإفادةِ التحسر)

و قد جاءت جملةُ التحسر على نمطين .

النمط الأول : **جملة ندائية .**

الصورة الوحيدة: متحسَّر به (جملة ندائية) + متحسَّر عليه(اسم مجرور).

(البيت: 34):غَدَاةَ غَدٍ، **يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ،** إذا أَدْلجوا عني، وخُلّفتُ ثاويا.

ولم ندرس هذا التركيبَ ضمن النداء ؛ إذ ليس فيه أيُّ معنىً للنداء ، و إن كان النحاة لا يفرّقون بينه و بين نداء المضاف . و علماء المعاني يجعلونه نداءاً غرضُه التحسّر .

و نلاحظ أن الجواب لم يأتِ جملةً خبرية ، و لا إنشائية ، و إنّما جاء شبه جملة .فهو لا ينادي لينقلَ خبرا و لا ليطلبَ طلبا ، و إنما هو يبدي جزعَه و خوفَه من الغد المجهول . و إذا غضضنا الطرف على ما بين الجملة الإفصاحية و الخبرية من فروق وحوّلنا هذه الجملة الإفصاحية إلى خبرية تكون : " أتحسر على غد ".

و قد يُقال إنّما يكونُ التّحسُّر على ما فات و انقضى ، و الشاعرُ هنا يتلهّف على الغد ، فكيف يكون التّحسّر على ما هو آتٍ ؟ فنقول :إنّ المستقبل عند الشاعرِ المحتضر هو في عداد الماضي ، فهو لا غدَ له ، فالمستقبل بالنسبة إليه معلومٌ ، فقد أصبح في عداد الماضي .

النمط الثاني : **صيغة سماعية (لله درُّه)** .

رأينا في أسلوب التعجّب أنّ " لله درُّه " صيغةُ تعجبٍ سماعية ، أي إنّها لم توضع أصلا للتعجب ، و إنّما ضُمّنت معنى التعجّب[1] . و كما أنّها استُعملت للدّلالةِ على التعجب استُعملت للدلالةِ على معاني أخرى ، كالدّعاءِ مثلا في قول لقيط بن يعمر الإيادي (ت249 ق هـ): [من البسيط]

فَقَلِّدوا أَمرَكُمْ –لِلَّهِ دَرُّكُمُ – رَحْبَ الذِّراعِ بِأَمرِ الحَربِ مُضطَلِعا [2]

و هذا التعدّد في الاستعمال ما يمنعنا أن نعدَّ " لله درّه " قرينةً لفظيّةً دالةً على التعجّب ؛ فدلالتها خاضعةٌ للسياقِ الذي توظَّف فيه .

[1] – ينظر : معاني النحو ، ج 4 ،ص 295.

[2] – الشعر و الشعراء ، ص 118.

و قد وُظّفت في هذه المرثيّة للدّلالةِ على التحسُّر في ثلاثةِ(3) مواضع ، وجاءت في صورتين :

الصورة الأولى:رابط+ **متحسّر به** = صيغة تحسر سماعية(جملة اسمية:خبر شبه جملة مقدم + مبتدأ مؤخر)+ **مُتحسَّر عليه** :(ظرف + حال + مفعول به + جار و مجرور + معطوف على المفعول به)

(البيت:8): **فللّه درّي يَوْمَ أَتْرُكُ طائعاً بَنيّ بأَعْلى الرّقمَتَيْنِ، وماليا.**

و المعنى : أتحسّرُ على تركي طائعا بنيَّ ، و مالي بأعلى الرّقمتين .

الصورة الثانية : رابط+ **متحسّر به** = صيغة تحسر سماعية(خبر محذوف شبه جملة +مبتدأ) + **مُتحسَّر عليه**.

النموذج الأول : عاطف + **مُتحسَّر به** = صيغة تحسّر سماعية (خبر محذوف شبه جملة +مبتدأ) + **مُتحسَّر عليه** (مضاف إليه+نعت+ظرف+حال(جملة فعلية).

(البيت:9):**ودَرُّ الظّباءِ السّانِحاتِ عَشِيّةً، يُخَبّرْنَ أني هالِكٌ مِن وَرَائِيا.**

و المعنى : أتحسر على نقل ظباءِ الشّؤم خبرَ هلاكي .

النموذج الثاني : عاطف + **متحسّر به** = صيغة تحسّر سماعية (خبر محذوف شبه جملة +مبتدأ) + **مُتَحسَّر عليه**(مضاف إليه +نعت (جملة موصولية).

(البيت:10):**وَدَرُّ كَبيريَّ اللّذين كِلاهُمَا عَليّ شَفيقٌ، ناصِحٌ، قد نَهانِيا.**

أي أتحسّرُ على كبيريّ الشفيقينِ عليّ الناصحيْن لي .

و من هذه الدراسة لجملة التحسر في القصيدة نخلص إلى ما يأتي :

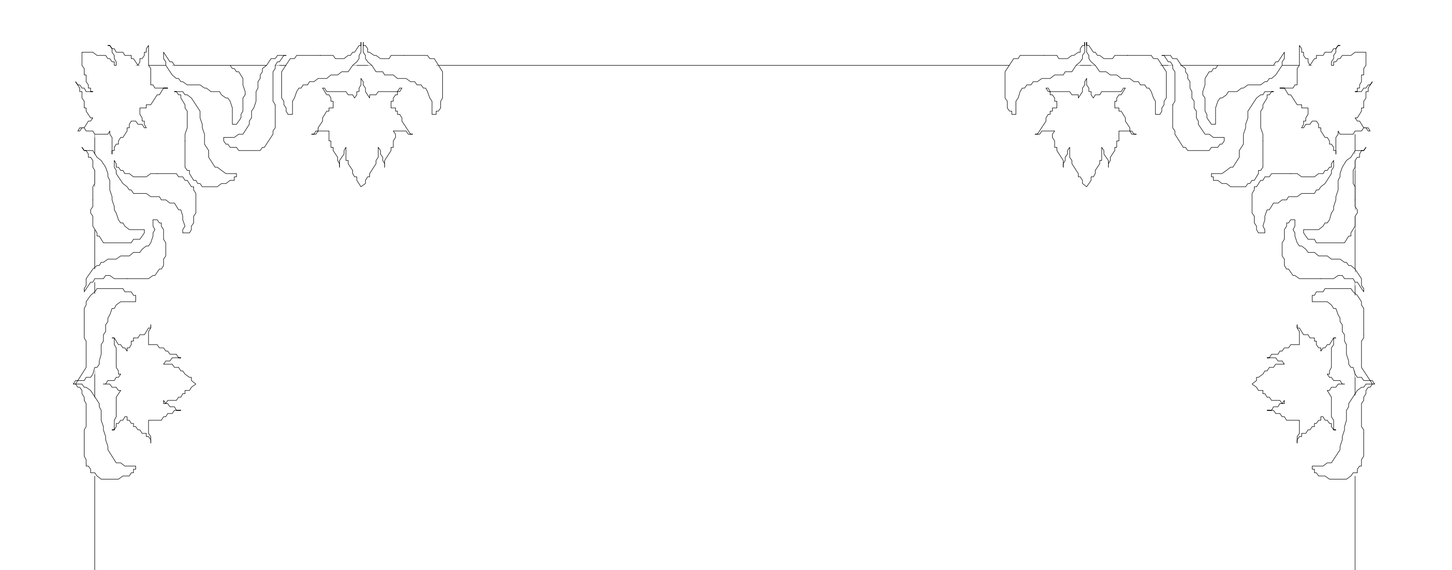
1 . أسلوب التحسّر ينبغي أن يكون أسلوبا قائما بذاته ، لا مجرّدَ غرضٍ بلاغيّ يُستفاد من أساليبَ أخرى .

2 . جملة التحسر في هذه القصيدة جاءت على نمطين .

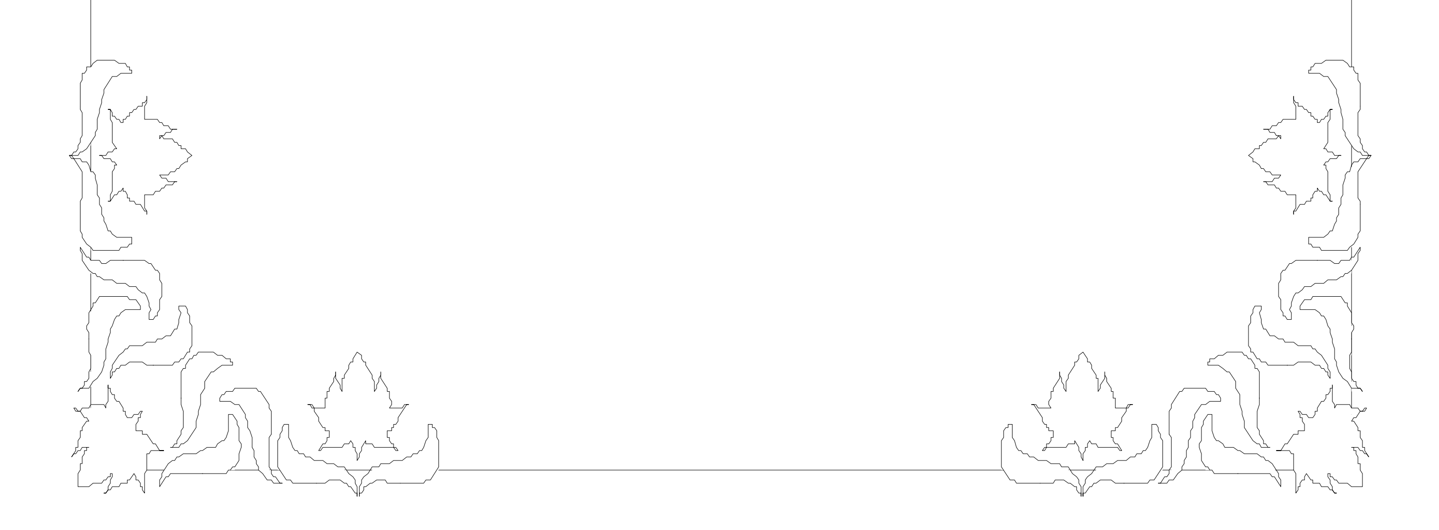
3 . وُظّفت جملةُ التحسر أربعَ مرات ، أي بنسبة : 08,51% من مجموع الجمل الإنشائية.

و أخيرا نجمل خلاصةَ البنى النحوية و البلاغية في هذا الجدول :

نـوع الجمـلة .				**العدد**	**النسبة من الجملة الخبرية**	**النســـبة مـــن مجموع الجمل.**
الخبرية .	**المثبتة.**	**الفعلية .**	**البسيطة .**	06	%13,33	% 06,52
			المركبة .	11	%24,44	%11,96
		الاسمية .	**البسيطة**	05	%11,11	% 05,43
			المركبة	06	%13,33	% 06,52
	المنفية .			05	%11,11	% 05,43
	المؤكدة			12	%26,66	%13,04
المجـــموع				**45**	**%100**	**% 48,91**
نـوع الجمـلة .				**العدد**	**النسبة من الجملة الإنشائية**	**النســـبة مـــن مجموع الجمل.**
الإنشائية	**الطلبية .**	**الأمر .**		21	%44,68	% 22,82
		النهي .		04	%08,51	% 04,34
		الاستفهام .		06	%12,76	% 06,52
		النداء .		03	%06,38	% 03,26
		التمني .		06	%12,76	% 06,52
	الإفصاحية.	**التعجب .**		03	%06,38	%03,26
		التحسر .		04	%08,51	%04,34
المجـــموع				**47**	**% 100**	**%51.09**



الخَــــــاتمــــَة



كان هدفُ البحثِ واضحا من البداية ، ألا و هو تحديدُ السِّماتِ الأسلوبيّةِ في مرثيّةِ مالكٍ ابنِ الرّيب ، تلكَ السِّماتُ التي جعلت منها عملاً فنّيا خالدا .

و أثناءَ مسيرةِ البحثِ استطعنا أن نخلُصَ إلى نوعين من النتائج :

– نتائجُ عامةٌ ، تتعلّقُ بمختلفِ المسائلِ المنهجيّة ، والموسيقيّةِ ، و النحويّةِ ، و البلاغيّة .

– ونتائجُ خاصَّةٌ تتعلّقُ بالسِّماتِ الأسلوبيّةِ في النّصِّ المدروس .

و نوجز تلك النّتائجَ في الآتي :

أولا . النتائج العامة :

1 . ضرورةُ الاستفادةِ من كلِّ الاتجاهاتِ الأسلوبيّة ، بما يخدم موضوعَ الدراسة ، مع تفادي ليِّ أعناقِ النّصوصِ ؛ لإثباتِ نظريَّةٍ ما ، أو مقولةٍ سابقة .

2 . خطورةُ الإحصاءِ في الدِّراساتِ النصّية ، فهو قادرٌ على الكشف عمّا في أغوارِها من سماتٍ تجعل المرسلةَ الكلاميّةَ عملاً فنيا .

3 . الموضوعُ ليس علّةَ خُلودِ النّصوصِ الأدبيّةِ ، بل إنّ بذرةَ خلودِها كامنةٌ في أسلوبها .

4 . إهمالُ علماءِ العروضِ و القوافي الحرفَ الذي قبلَ ألفِ التأسيسِ في القافية الذي اصطلحنا على تسميته بـ " المؤسِّس " ؛ لأن له دورًا كبيراً في تلوينِ ألفِ التأسيسِ نفسِها .

5 . أسلوبُ القسَمِ هو أسلوبٌ خبري لا إنشائي ، و ما هو إلاّ وسيلةٌ من وسائل التوكيد .

6 . جملةُ النداءِ ليست متكوّنةً من أداةِ النداءِ و المنادى ، و حسب ، بل لا بدّ من أن يُعدّ جوابُ النداءِ جزءاً منها (جوابُ النداءِ هو الكلامُ الخبريُّ أو الإنشائيُّ المرادُ تبليغُه للمنادى).

7 . جملةُ التَّحسُّرِ ليست مجرّدَ غرضٍ بلاغيٍّ لأسلوبِ النداءِ ، و إنما هي جملةٌ إفصاحيةٌ مستقلّةٌ بمعناها .

8 . إعرابُ الاسمِ المرفوعِ بعد أدواتِ الشرطِ مبتدأ .

ثانيا :النتائج الخاصة :

أ) في مستوى البنية الموسيقيّة :

1 . على الرَّغم من أنّ الوزنَ ليس إلاّ عنصرًا من عناصرِ الإيقاعِ الشّعريِّ ، إلاّ أنّ اختيارَ الطويلِ – بكثرة أصواتِه و مقاطِعه – يُعدُّ سِمةً أسلوبيّةً لهذه القصيدة ؛ فقد وفّر للشاّعر حيّزاً صوتيّاً مناسبا لتفريغِ شُحْناتِه العاطفيّةِ . وقد كان لاختيار ثاني الطويلِ مقبوضِ العروضِ والضّربِ دورٌ في

الإيحاء بجوّ القصيدةِ التي تدور حول الموتِ و قبضِ الرّوح .

2 . المطلعُ غيرُ المصرّعِ فيه إيذانٌ بالانزياح عن المعيار ، و أنّ هذه المرثيّةَ لن تكونَ كغيرها من المراثي .

3 . تناسُبُ كثرةِ الزّحافاتِ في البيت الواحدِ ، أو انعدامها مع المعنى و العاطفةِ المعبَّرِ عنهما .كما أنّ توزيعها في القصيدةِ حقّق لها نوعا من التّوازنِ الصّوتيِّ .

4 .كثرةُ المقاطعِ الصّوتيّةِ المتوسّطةِ جعلت الأصواتَ أكثرَ إسماعا ، و هو ما يتناسبُ و موضوعَ القصيدةِ ، ورغبةَ الشاعرِ في الجهرِ بفجيعتِه .

5 . ميلُ القافيةِ إلى الإسماع ، من خلال استعمالِ حروفِ اللّين ، و الأصواتِ الأقربِ إلى طبيعةِ أصواتِ اللّينِ ، والأصواتِ المجهورةِ ، فهي بذلك تمثّل قمّةَ الارتفاعِ الصّوتيِّ في البيت الشّعريِّ .

6 ـ دلالةُ الرّويّ (الياء) على الانتهاء ، و الموت و الفناء ، فهو آخرُ حروفِ الهجاءِ في العربيّة ، و الشاعرُ يعيش آخرَ لحظاتِ الحياة ، فوظّف في آخِرِ حرفٍ من البيتِ آخرَ حروفِ الهجاءِ للتّعبيرِ عن آخِرِ لحظاتِ الحياة !

7. تَكرار (يا) و (وا) في القافية ، و دلالتُهما على التوجُّع ، و التّفجُّع .

8 . قوّةُ الإسماعِ في حشوِ القصيدةِ لم تعتمد الجهرَ و الهمسَ أساسا ، و إنّما أوكِلَت المهمّةُ إلى أصوات اللّينِ الطويلةِ المتخصّصةِ في تلك الصّفةِ ، و آزرتها الأصواتُ شبهُ اللّيّنةِ ، و الأصواتُ الأقربُ إلى أصواتِ اللين في طبيعتها .

9 . مُعالجة الإجهادِ الذي قد ينتج عن الزّيادةِ في توظيف الأصواتِ المهموسةِ . التي تحتاجُ إلى كميّةِ هواءٍ أكبرَ من المجهورة . بإيثار السّهلةِ مخارجُها ، أي التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتيِّ ، و أوسطه.

10 ـ شكّلَ التّكرارُ بأنواعِه ، و مواقعِه أبرزَ سمَةٍ في تشكيلِ الموسيقى الداخليّةِ في هذه القصيدةِ ، وحقّقَ التفاعلَ بين الصّوتِ و الدّلالةِ ، و آزرهُ في القيامِ بتلك المهمّةِ. على التّوالي . المقابلةُ السّياقيّةُ و الجناسُ .

ب) في مستوى الصّورةِ الفنيّة :

1 ـ ندرةُ التشبيهِ و الاستعارةِ في هذه المرثيّة يُعدُّ سمةً أسلوبيّةً ؛ ففي ذلك انزياحٌ عن النّمطِ المألوفِ في عصرِ الشّاعرِ ، حيثُ كان التشبيهُ مطلبَ الشّعراءِ ، و الاستعارةُ ملكةَ الصورِ البلاغية .

2 . تلاؤمُ كثرةِ توظيفِ الكنايةِ مع ظروفِ إنشادِ هذه المرثيّةِ ، فالشاعرُ يُحتضَرُ ، فما أحراه بالاقتصادِ في التعبير ، و التّلميحِ لا التصريح !

3 . قيامُ الصورِ الحقيقيّةِ بدورٍ واسِمٍ الأدبيّة على مستوى تشكيلِ الصورةِ الكليّة ، فقد كانت في معظم الأحيانِ أكثرَ تأثيرًا من الصّورِ البلاغيّة .

4 . أمّا السّمةُ الأسلوبيةُ المميّزةُ للصّورةِ الكلّيّةِ في هذهِ البُكائيّةِ (ثنائية الموت و الغربة)، فتتمثّل في تضافر كلٍّ من الموسيقى الخارجيّةِ ، و الدّاخليّة ، و الصورِ الجزئيّةِ ، و الألفاظِ الموحيةِ ، و العاطفةِ و الشعورِ في رسمِ تلك الصّورةِ الحزينة ، حيث لا يستطيعُ الدارِسُ أن يُرجِعَ جمالَ الصّورةِ الكلّيّةِ في هذه المرثيّةِ إلى عنصرٍ بعينِه من تلك العناصرِ ؛ فجمالُها ناتجٌ عنها مُجتمعةً ، لا مجزّأة .

ج) في مستوى البُنى النّحويةِ و البلاغيّة :

1 . ارتفاعُ نسبة الأفعال إلى الصفات وسَم النصّ بالانفعالية الناتجةِ عن مشاعر الحزنِ و الأسى ، و الشّوقِ و الحنين ، و الحسرةِ والتأسف ، و الجزعِ من المجهول .

2 . كثرةُ توظيفِ ضميرِ المتكلّم (الشاعر) ، و على الرّغم من أنه محورُ الكلامِ في القصيدة إلاّ أنه لم يكن فاعلا ، و حاول تعويضَ العجزِ عن الفاعليّة بإضافةِ الأشياء إلى نفسه .

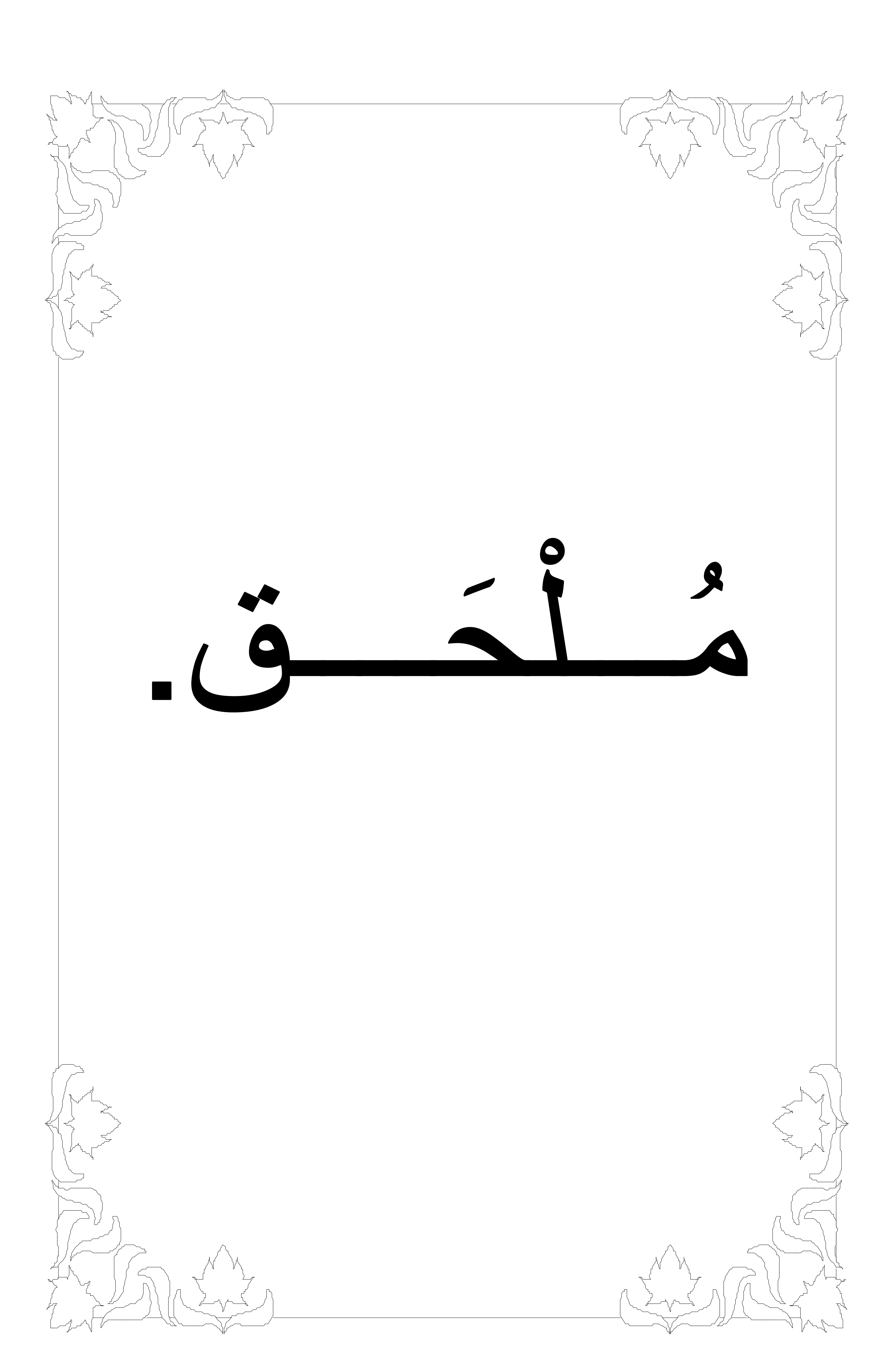
3 . و من أبرز السّماتِ الأسلوبيّة في البُنى البلاغيّة توظيف الجملةِ الإنشائيّة أكثرَ من الجملة الخبرية .

4 . كثرةُ توظيفِ جملةِ الأمرِ التي أفادت الالتماس ؛حيث قاربت رُبعَ جمل القصيدة .

5 . تمركزُ التّمنّي في الأبيات الثلاثةِ الأولى جعل منه سمةً أسلوبيّةً بارزةً في القصيدة .

6 . اتّسَامُ الزّمنِ النحوي (أو السياقي) ، بسيطرةِ المستقبلِ على الماضي و الحاضر ، حيث تجاوزت نسبةُ توظيفِه النّصف ، على الرَّغم من أنّ الشاعر مُشرِفٌ على الموتِ.

هذه خلاصةُ ما أبدته لي هذه القصيدةُ من زينتِها ، و قد تُبدي لغيري ما لم تُبْدِه لي .



مُــــلْحَــــق.

الشاعرُ و القصيدة .

أ) الشاعر [1]:

هو مالكٌ بنُ الرَّيبِ بنُ قُرْطٍ بنُ حِسْلٍ بنُ ربيعةَ بنُ كابِيَةَ بنُ حُرْقوصٍ بنُ مازِنٍ بنُ مالكٍ ابنُ عَمْرٍو بنُ تميمٍ ، و أمُّه شَهْلةُ بنتُ سَنيحٍ بنُ الحُرِّ بنُ ربيعةَ بنُ كابِيَةَ بنُ حُرْقوصٍ بنُ مازِنٍ .

نشأ في باديةِ بني تيمٍ بالبصرةِ ، و هو من شعراءِ الإسلامِ في أوّلِ أيامِ بني أميّة .

كان من أجملِ العربِ خَلْقا ، و أبينهم بيانا .

و كان لصّاً فاتِكاً ، يقطع الطّريق مع عصابته التي تضمُّ "شِظاظا الضّبّي" الذي يُضرَب به المثل ، فيقال : " ألصُّ من شِظاظ " .

لقيَه سعيدٌ بنُ عثمانَ بنُ عفان لماّ وُلِّيَ خُراسانَ ، فأعجبه ، وأنكر عليه ما هو فيه من فتْكٍ ، و قطْعِ طريق ، و استصلحه و استصحبه في غزوه ، و أجرى عليه راتبا .

توفي نحو 60 هجرية ، و اختُلِف في سببِ موتِه ، فرُوِيَ أنّه طُعِن في غزوِه مع سعيد بنِ عثمانَ في خُراسان . و رُويَ أنّ حيّةً اندسّت في خُفّه ، فلما لبسه لدغته فمات على إثرها . كما رُويَ أنّه ماتَ حتْفَ أنفِه بعدَ أن مرض عند قفول سعيد بن عثمان من الغزو.

أنشد مالكٌ بنُ الرّيب هذه القصيدةَ قبيل وفاته ، و روى صاحبُ الأغاني عن أبي عبيدةَ أنّ الذي قاله مالكٌ بن الرّيبِ ثلاثةَ عشرَ بيتاً، والباقي منحولٌ ، ولّده الناسُ عليه.

ب) القصيدة [2]:

01- أَلاَ لَيْتَ شِعري هَلْ أبيتَنّ ليلةً ... بجَنبِ الغَضَا ، أزجي القِلاص النّواجِيا

02- فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركبُ عَرضَهُ ، ... و ليتَ الغَضَا مَاشىَ الرِّكابَ لَياليا

03- لقد كان في أهل الغضا – لَوْ دنا الغضا– ... مزارٌ ، ولكنّ الغضا ليْسَ دانيا

04- أَلمْ تَرَني بِعتُ الضّلالةَ بالهُدى، ... وَ أَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا

[1] – ينظر : جمهرة أشعار العرب ، هامش1،ص 269. و الشعر و الشعراء ، ص 227. و الأغاني ، تحقيق : عبد الستار أحمد فرج ، دار الثقافة ، بيروت،ط6 ،1983 ، المجلد 22 ، ص 304 ، و ما بعدها . وخزانة الأدب ولب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي ، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط4 ، 1997م 1418هـ ، المجلد 2، ص210 -211.

[2] – جمهرة أشعار العرب ، ص 269 و ما بعدها .

05- دَعاني الهَوى من أهل وُدّي وصُحبتي، بِذِي الطَّبَسَين ، فالتفتُّ وَرائِيا

06- أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ، تَقَنّعْتُ مِنْهَا – أن أُلامَ – ردائيا

07- لَعَمْري لئن غالتْ خُراسانُ هامَتي لقد كُنْتُ عن بابَيْ خراسان نائيا

08- فللّه درّي يَوْمَ أَتْرُكُ طائعاً بَنيّ بأَعْلى الرّقمَتَيْنِ ، و ماليا

09- ودَرُّ الظّباءِ السّانِحاتِ عَشِيّةً ، يُخَبّرْنَ أني هالِكٌ مِن وَرائِيا

10- وَ دَرُّ كَبيريَّ اللّذين كِلاهُمَا عَليّ شَفيقٌ، ناصِحٌ ، قد نَهانِيا

11- وَدرُّ الهوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَهُ ، وَدَرُّ لَجاجاتي ، وَدَرُّ انتِهائيا

12- تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ، فلمْ أَجِدْ سِوَى السَيْفِ و الرُّمحِ الرُّدَينيّ باكيا

13- وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ يَجُرّ عِنَانَهُ إلى الماء ، لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ساقيا

14- ولَكِنْ بِأَطْرَافِ السُّمَيْنَة نِسْوَةٌ، عَزيزٌ عَلَيْهِنّ ، العشيّةَ، ما بيا

15- صَرِيعٌ على أيْدِي الرّجَالِ بِقَفْرَةٍ يُسَوُّونَ قَبْري ، حَيْثُ حُمّ قضائيا

16- وَلَمّا تَرَاءَتْ عِنْدَ مَرْوٍ مَنيّتي وَحَلَّ بِهَا جِسْمي ، وَحَانتْ وَفَاتِيا

17- أَقُولُ لأصْحابي:ارْفعوني؛لأنّني يَقِرّ بِعَيْني أن سهَيلٌ بَدَا لِيا

18- فيا صاحبي رحلي!دنا الموْتُ ، فَانزلا برابِيَةٍ، إنّي مُقِيمٌ لَياليا

19- أَقيما عليّ اليَوْمَ ، أو بَعْضَ ليلةٍ، ولا تُعْجِلاني قد تبيّنَ ما بِيا

20- وَقوما – إذا ما استُلّ روحي – فهيّئا ليَ القبرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا

21- و خُطّا بأطْرافِ الأسِنّةِ مضجعي ، و رُدّا على عَيْنَيَّ فضلَ ردائيا

22- ولا تحسُداني – باركَ اللَّهُ فيكما – من الأرْضِ ذَاتِ العَرضِ أن توسِعا لِيَا

23- خُذَاني ، فجُرّاني بِبُردي إليكما، فقد كُنْتُ – قبل اليوم – صَعباً قياديا

24- فقد كنتُ عطّافاً ، إذا الخيلُ أدْبَرَتْ ، سَريعاً لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانِيا

25- وقد كُنْتُ محموداً لدى الزّاد والقِرَى، و عنْ شَتْمِ إبنِ العَمّ وَالجارِ وانِيا

26- وَقدكُنْتُ صَبّاراً على القِرْن في الوَغى، ثَقِيلاً على الأعداء، عَضْباً لسانيا

27- وَطَوْراً تراني في ظِلالٍ وَمَجْمعٍ ، وَطَوْراً تَراني، والعِتَاقُ رِكابيا

28- و طورا تراني في رَحًى مستديرةٍ تُخرّق أطراف الرّماح ثيابيا

29- وَقُوما على بِئْرِ الشُّبَيكِ ، فأسمِعا بها الوَحْشَ والبِيضَ الحسانَ الروانيا

30- بِأَنّكُما خَلّفْتُمَاني بِقَفْرَةٍ ، تُهيلُ علّي الرّيحُ فيها السّوافيا

31- ولا تَنْسَيا عَهْدي ،خَليليّ ، إنّني	تَقَطَّعُ أوصالي ، وَتَبْلى عِظامِيَا
32- فلنْ يَعْدم الوِلْدَانُ بيتاً يَجُنُّني ،	وَلَنْ يَعْدَمَ الميراثَ منّي الموالِيا
33- يقولون: لا تبْعَدْ ، وهُم يدفِنونني ،	وأيْنَ مَكانُ البُعْدِ إلاّ مَكانِيا ؟
34- غَدَاةَ غَدٍ ، يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ ،	إذا أَدْلجوا عني ، وخُلّفتُ ثاويا
35- وَأَصْبَحَ مالي ، من طَرِيفٍ وتالدٍ ،	لِغَيْري وكان المالُ بالأمسِ ماليا
36- فيا ليْتَ شعري، هل تغيّرَتِ الرّحى،	رحى الحْرب ، أو أضْحت بفَلج كما هيا
37- إذا القْومُ حلّوها جميعاً ، وأَنْزَلوا	لها بَقراً حُمَّ العيونِ، سواجِيا
38- وَعينٌ وَقَدْ كان الظّلامُ يَجُنّها ،	يَسُفْنَ الخُزامى نَورَها والأقاحيا
39- وَهَلْ تَرَكَ العيسُ المرَاقيلُ بالضّحى	تَعَالِيَهَا تَعلو المتونَ القَياقيا
40- إذا عَصِبَ الرُّكْبَانُ بَيْنَ عُنيزةٍ	وبُولانَ، عاجُوا المنْقِياتِ المهَاريا
41- ويا لَيْتَ شعري هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ،	كما كُنْتُ لَوْ عَالوا نَعِيَّكَ باكيا
42- إذا متُّ فاعْتَادي القُبُورَ، وسلّمي	على الرّيم ، أُسقيتِ الغَمامَ الغَواديا
43- تَرَيْ جَدَثاً قد جرّتِ الرّيحُ فوقَه	غُباراً كلونِ القسْطَلانيّ هَابِيا
44- رَهينة أَحْجَارٍ و تُرْبٍ تَضَمّنَتْ	قَرارَتُها منّي العِظَامَ البَواليا
45- فيا راكِباً ، إمّا عَرَضتَ فبلّغَنْ	بني مالكٍ والرَّيْب أنْ لا تلاقِيا
46- وَبَلّغ أخي عِمران بُردي وَمِئزَري ،	و بلّغ عَجُوزي اليومَ أن لا تدانيا
47- وَسَلّمْ على شيخيّ مِنيّ كِلَيْهِما ،	وبلّغ كَثيراً و ابْنَ عمّي وخَاليا
48- و عطّل قَلوصي في الرِّكاب ، فإنّها	ستُبرِدُ أكباداً و تُبكي بَواكِيا
49- أُقَلبُ طَرْفي فَوْقَ رَحْلي ، فلا أرَى	بِهِ من عُيُونِ المؤْنِساتِ مراعِيا
50- وبالرَّملِ منّي نِسْوَةٌ لو شَهِدنَني ،	بَكَيْنَ وَفَدّيْنَ الطّبيبَ المداويا
51- فمِنْهُنّ أُمّي ، وابْنتاها ، وخالتي ،	و باكِيَةٌ أُخرى تَهيجُ البَواكِيا
52- و ما كانَ عَهْدُ الرّمْلِ منّي وأهلِهِ	ذميماً ، ولا بالرّمْل ودّعْتُ قَاليا

شرحُ بعضِ ألفاظِ القصيدة [1]:

الغضا: شجرٌ ينبت في الرّمل، ولا يكون غضا إلا في رمل ، وهو من أَجودِ الوَقُودِ عند العرب. قال ابن سيده :وقال ثعلب يُكْتَبُ بالأَلِفِ ولا أَدْرِي لِمَ ذلك ، واحِدتُه غَضاةٌ . **أزجي**: أسوق. **النواجي**: السراع.**القَلُوص**: الفَتِيَّة من الإِبل بمنزلة الجارية الفَتَاة من النساء. **غاله** غَوْلاً واغْتاله: أَهلكه وأَخذه من حيث لم يَدْر. والغُول: المنيَّة... وقد غالَتْهم تلك الأَرض إِذا هلكوا فيها . **ذو الطبسان**: موضع بخراسان . **السانِحات**: السانح ، ما أَتاكَ عن يمينك من ظبي أَو طائر ، و العرب تتشاءم منه . وعكسه البارح ، هوما أَتاك من ذلك عن يسارك. **اللجاجة** : التمادي و الإلحاح ، و**لَجَّ** في الأَمر: تَمادى عليه وأَبَى أَن يَنْصَرِفَ عنه . **الخنْذِيذُ** : الفحل . والخنذيذ: الخصيُّ أَيضاً، وهو من الأَضداد.**حُمَّ الأَمرُ** إذا قُضِيَ. وحُمَّ له ذلك: قُدِّرَ . **مرو**: مدينة بخراسان . **حُمّ العيون** : سود العيون . **سواجي**: سواكن . **فلج**: موضع في بلاد بني مازن وهو في طريق البصرة إلى مكة. **العين**: بقر الوحش .**الخزامى** :بالقصر خيري البَر ،زهره أطيب الأزهار نفحة . **المراقيل** : الإرقال : وهو ضرب من العَدْو فوق الخَبَب. وأَرْقَلَتِ الناقةُ تُرْقِل إِرقالاً فهي مُرْقِل ، و مِرْقالٌ. **المتون** : جمع متن ، وهو ما صلب من الأرض. **القياقي** :الأَرض الغليظة، وقيل المنقادة... والجمع قِيقاء وقَيَاقٍ. **عَصَبَ**: عصِبت الإبل إذا جتمعت . **الرَّكْبُ**: أَصحابُ الإِبِلِ في السَّفَر دُونَ الدَّوابِّ ؛ وقال الأَخفش: هو جَمْعٌ وهُم العَشَرة فما فوقَهُم ، وأرى أَن الرَّكْبَ قد يكونُ للخَيْل والإِبِلِ . **المُنْقِياتُ**: ذوات الشحم . والنِّقْيُ: الشحم. يقال: ناقة مُنْقِية إِذا كانت سمينة .**المهاري** : إِبل مَهْرِيَّة منسوبة إلى مَهْرَة بن حَيْدان، و هو أَبو قبيلة، وهم حيّ عظيم ، والجمع مَهارِيُّ ومَهارٍ ومَهارَى . **الرَّيْمُ**: القَبر ، وقيل: وسطه. **القَسْطَلانِيَّة**: بَدْأَة الشَّفَق. والقَسْطَلانيُّ: قوسُ قُزَح. **القرارة**: بطن الوادي حيث يستقر الماء . **الرِّكابُ**: الإِبلُ التي يُسار عليها، واحِدَتُها راحلةٌ، ولا واحدَ لها من لَفْظِها، وجمعها رُكُبٌ.

[1] – استعنا في شرح هذه الألفاظ بـ :جمهرة أشعار العرب ، و ذيل الأمالي و النوادر ، و لسان العرب ، وخزانة الأدب.

ملخّص .

هذا البحثُ موضوعُ مذكّرةٍ مُقدَّمةٍ لنيلِ درجةِ الماجستيرِ في " علومِ اللّسانِ العربيّ " . ومدوَّنتُه إحدى عيونِ الشّعرِ العربيِّ ، ألا و هي " مرثيّةُ مالكٍ بنِ الرّيبِ " (ت 60 هـ) التي أنشدها يَرثي فيها نفسَه قُبيلَ وفاتِه .

و قد وسَمه صاحبُه بـ : " سِمات الأسلوبِ في مرثيّةِ مالكٍ بنِ الرّيب ". و السّماتُ : جمعُ سِمَة ، و هي العلامةُ المميّزةُ التي تميّزُ الشيءَ بين أقرانِه .

و يهدِفُ هذا البحثُ إلى الكشفِ عن تلك السّماتِ التي جعلت من هذه المرسَلةِ الكلاميّةِ عملا فنّيا خالدا .

و قد ارتأى صاحبُ البحثِ أن يتّخِذَ من المنهجِ الوصفيِّ منهجا لهذه الدّراسةِ ، مع الاستعانةِ بالتحليلِ ، و الإحصاءِ الذي من شأنه محاصرةُ تلكَ السّماتِ الأسلوبيّةِ في النّص ، و الكشفُ عنها .

و قد تكوّن هذا البحثُ من مقدّمةٍ ، و مدخلٍ نظريٍّ ، و ثلاثةِ فصولٍ تطبيقيّة ، و خاتمة ، و ذُيِّلَ بمُلحَقٍ عرَّف بالشاعرِ تعريفًا موجزا ، و أثْبتَ النّصَّ المدروسَ ، مع شرحِ بعضِ ألفاظه ، تيسيرا على القارئ .

أمّا **المدخلُ النظريُّ** ، فقد عُنونَ بـ : " في ماهيّةِ الأسلوب " . و هو مدخَلٌ تأسيسيٌّ للدّراسةِ ؛ إذ لا يُمكن إجراءُ أيّ دراسةٍ تطبيقيّةٍ دون أساسٍ نظريٍّ تقومُ عليه .

و تناول المدخلُ التعريفَ بأهمِّ الاتّجاهات الأسلوبيّةِ ، و نظريّاتِ الأسلوبِ ، وصولاً إلى معنى " السّمةِ الأسلوبيّةِ " التي هي لبِنَةُ البحث .

و قد وُسِم **الفصلُ الأولُ** بـ : " السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الموسيقيّة " ، حيث احتوى على مبحثين ، درس أوّلُهما السّماتِ الأسلوبيّةَ في الموسيقى الخارجيّةِ ، متمثّلةً في الوزن و القافية . أمّا ثانيهما ، فقد خُصِّص لدراسةِ السّماتِ الأسلوبيّةِ في الموسيقى الداخليّة ، متمثّلةً في : الصوتِ المعزولِ (الأصوات المجهورة و المهموسة ، و أصوات اللّين الطويلة ، و الأصوات شبه الليّنة ، وصوت الرّاء ، و التنوين) . و الصّوتِ في إطارِ اللّفظ (التّكرار ، و الجناس ، و الطباق ، والمقابلة) .

أمّا **الفصلُ الثاني** ، فقد عُنْونَ بـ : " السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الفنيّة " . و قد قُسِّمَ إلى مبحثين . تناول الأول " أنماطَ التّشكيلِ البلاغيِّ للصورةِ الجزئيّة " . و قُسِّمَ إلى ثلاثةِ مطالب : درس الأولُ : السّماتِ الأسلوبيّةَ في الصّورِ المبنيّةِ على علاقةِ التّشابه (التّشبيه ، و الاستعارة) . ودرس الثاني : السّماتِ الأسلوبيّةَ في الصّور المبنيّةِ على علاقةِ التّداعي (الكناية، و المجاز المرسَل ، و المجاز العقلي .) أمّا الثالثُ ، فقد خُصِّص لدراسةِ السّماتِ الأسلوبيّةِ في الصورةِ الحقيقيّة .

و تناول المبحثُ الثاني " الصّورةَ الكلّيّةَ : خصائصَها ، و وظائفَها ". و قُسّمَ مطلبين : خُصِّص الأولُ لدراسةِ عناصرِ الصّورةِ الكلّيّة (الموسيقى الخارجيّة و الداخلية ، و الصّور الجزئيّة ، و اللّفظ الموحي ، و العاطفة و الشعور) ، بينما تكفّل المطلبُ الثاني بدراسةِ : خصائصِ الصورةِ الفنّيّةِ ، و وظائفِها . و قد تمثّلت الخصائصُ المدروسةُ في : التطابقِ مع التّجربةِ الشّعريّةِ ، و الوحدةِ و الانسجام ، و الإيحاء . أما الوظائفُ ، فكانت : نقلَ الشعورِ و العاطفة ، و نقلَ الشعورِ بأوجزِ عبارة ، و بعثَ الحياةِ في الجماد .

أما **ثالثُ فصولِ البحثِ** ، فقد وُسِمَ بـ : " السّماتِ الأسلوبيّةِ في البُنى النّحويّةِ و البلاغيّة ". و قد شمل مبحثين ، درسَ الأولُ : " السّماتِ الأسلوبيّةَ في البُنى الصّرفيّة " في مطلبين ، خُصّصَ الأوّلُ لتطبيقِ معادلة " بوزيمان A.Buseman " القائمةِ على حساب نسبةِ الأفعالِ إلى الصّفات . أما الثاني فخُصِّصَ لدراسةِ " السِّمةِ الأسلوبيّةِ في ضميرِ المتكلّم ".

أمّا المبحثُ الثاني فقد درس " السّماتِ الأسلوبيّةَ في البُنى النحويّة و البلاغيّة " ، حيثُ جمع في الدّراسةِ بين النّحوِ و المعاني ، معتمدا على تصنيفِ الجملِ على أساسِ نظامها و أساليبها ، محدّدا أنماطَها و صورَها ، مبرزاً معانيها البلاغيّة .

و قد قُسِّمَ هذا المبحث مطلبين : درس الأولُ الجملةَ الخبريّةَ بأنواعِها: المثبتةَ ، و المؤَكّدةَ ، و المنفيّة . أما المطلبُ الثاني ، فقد درَسَ الجملةَ الإنشائيّة : الطّلبيّةَ ، و الإفصاحيّة .

و خُتِم البحثُ بخاتمةٍ تضمّنت أهمَّ نتائجِه . و قد صُنِّفت تلك النتائجُ صنفين :

- نتائجُ عامةٌ ، تتعلّقُ بمختلفِ المسائلِ المنهجيّة ، والموسيقيّةِ ، و النحويّةِ ، و البلاغيّة .
- ونتائجُ خاصّةٌ تتعلّقُ بالسِّماتِ الأسلوبيّةِ في النّصِّ المدروس .

و نوجز تلك النّتائجَ في الآتي :

أولا . النتائج العامة :

1 . ضرورةُ الاستفادةِ من كلِّ الاتجاهاتِ الأسلوبيّة ، بما يخدم موضوعَ الدراسة ، مع تفادي ليِّ أعناقِ النّصوصِ ؛ لإثباتِ نظريَّةٍ ما ، أو مقولةٍ سابقة .

2 . خطورةُ الإحصاءِ في الدِّراساتِ النصّية ، فهو قادرٌ على الكشف عمّا في أغوارِها من سماتٍ تجعل المرسلةَ الكلاميّةَ عملاً فنيا .

3 . الموضوعُ ليس علّةَ خُلودِ النّصوصِ الأدبيّةِ ، بل إنّ بذرةَ خلودِها كامنةٌ في أسلوبها .

4 . إهمالُ علماءِ العروضِ و القوافي الحرفَ الذي قبلَ ألفِ التأسيسِ في القافية الذي اصطلحنا على تسميته بـ " المؤسِّس " ؛ لأن له دورًا كبيراً في تلوينِ ألفِ التأسيسِ نفسِها .

5 . أسلوبُ القسَمِ هو أسلوبٌ خبري لا إنشائي ، و ما هو إلاّ وسيلةٌ من وسائل التوكيد .

6 . جملةُ النداءِ ليست متكوّنةً من أداةِ النداءِ و المنادى ، و حسب ، بل لا بدّ من أن يُعدّ جوابُ النداءِ جزءاً منها (جوابُ النداءِ هو الكلامُ الخبريُّ أو الإنشائيُّ المرادُ تبليغُه للمنادى).

7 . جملةُ التَّحسُّرِ ليست مجرّدَ غرضٍ بلاغيٍّ لأسلوبِ النداءِ ، و إنما هي جملةٌ إفصاحيةٌ مستقلّةٌ بمعناها .

8 . إعرابُ الاسمِ المرفوعِ بعد أدواتِ الشرطِ مبتدأ .

ثانيا :النتائج الخاصة :

أ) في مستوى البنية الموسيقيّة :

1 . على الرَّغم من أنّ الوزنَ ليس إلاّ عنصرًا من عناصرِ الإيقاعِ الشّعريِّ ، إلاّ أنّ اختيارَ الطويلِ – بكثرة أصواتِه و مقاطِعه – يُعدُّ سِمةً أسلوبيّةً لهذه القصيدة ؛ فقد وفّر للشاّعر حيّزاً صوتيّاً مناسبا لتفريغِ شُحْناتِه العاطفيّةِ . وقد كان لاختيار ثاني الطويلِ مقبوضِ العروضِ والضّربِ دورٌ في الإيحاء بجوّ القصيدةِ التي تدور حول الموتِ و قبضِ الرّوح .

2 . المطلعُ غيرُ المصرّعِ فيه إيذانٌ بالانزياح عن المعيار ، و أنّ هذه المرثيّةَ لن تكونَ كغيرِها من المراثي .

3 . تناسُبُ كثرةِ الزّحافاتِ في البيت الواحدِ ، أو انعدامِها مع المعنى و العاطفةِ المعبَّرِ عنهما .كما أنّ توزيعها في القصيدةِ حقّق لها نوعا من التّوازنِ الصّوتيِّ .

4 .كثرةُ المقاطعِ الصّوتيّةِ المتوسّطةِ جعلت الأصواتَ أكثرَ إسماعا ، و هو ما يتناسبُ

و موضوعَ القصيدةِ ، ورغبةَ الشاعرِ في الجهرِ بفجيعتِه .

5 . ميلُ القافيةِ إلى الإسماع ، من خلال استعمالِ حروفِ اللّين ، و الأصواتِ الأقربِ إلى طبيعةِ أصواتِ اللّينِ ،والأصواتِ المجهورةِ،فهي بذلك تمثّل قمّةَ الارتفاعِ الصّوتيِّ في البيت الشعري.

6 ـ دلالةُ الرّويّ (الياء) على الانتهاء ، و الموت و الفناء ، فهو آخرُ حروفِ الهجاءِ في العربيّة ، و الشاعرُ يعيش آخرَ لحظاتِ الحياة ، فوظّف في آخرِ حرفٍ من البيتِ آخرَ حروفِ الهجاءِ للتّعبيرِ عن آخرِ لحظاتِ الحياة !

7. تَكرار (يا) و (وا) في القافية ، و دلالتُهما على التوجُّع ، و التّفجُّع .

8 . قوّةُ الإسماعِ في حشوِ القصيدةِ لم تعتمد الجهرَ و الهمسَ أساسا ، و إنّما أوكِلَت المهمّةُ إلى أصوات اللّينِ الطويلةِ المتخصّصةِ في تلك الصّفةِ ، و آزرتها الأصواتُ شبهُ اللّيّنةِ ، و الأصواتُ الأقربُ إلى أصواتِ اللين في طبيعتها .

9 . مُعالجة الإجهادِ الذي قد ينتج عن الزّيادةِ في توظيف الأصواتِ المهموسةِ . التي تحتاجُ إلى كميّةِ هواءٍ أكبرَ من المجهورة . بإيثار السّهلةِ مخارجُها ، أي التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتيِّ ، و أوسطه.

10 ـ شكّلَ التَّكرارُ بأنواعِه ، و مواقعِه أبرزَ سمَةٍ في تشكيلِ الموسيقى الداخليّةِ في هذه القصيدةِ ، وحقّقَ التفاعلَ بين الصّوتِ و الدّلالةِ ، و آزرهُ في القيامِ بتلك المهمّةِ. على التّوالي . المقابلةُ السّياقيّةُ و الجناسُ .

ب) في مستوى الصّورةِ الفنيّة :

1 ـ ندرةُ التشبيهِ و الاستعارةِ في هذه المرثيّة يُعدُّ سمةً أسلوبيّةً ؛ ففي ذلك انزياحٌ عن النّمطِ المألوفِ في عصرِ الشّاعرِ ، حيثُ كان التشبيهُ مطلبَ الشّعراءِ ، و الاستعارةُ ملكةَ الصورِ البلاغية .

2 . تلاؤمُ كثرةِ توظيفِ الكنايةِ مع ظروفِ إنشادِ هذه المرثيّةِ ، فالشاعرُ يُحتضَرُ ، فما أحراه بالاقتصادِ في التعبير ، و التّلميحِ لا التصريح !

3 . قيامُ الصورِ الحقيقيّةِ بدورٍ واسِمِ الأدبيّة على مستوى تشكيلِ الصورةِ الكليّة ، فقد كانت في معظم الأحيانِ أكثرَ تأثيرًا من الصّورِ البلاغيّة .

4 . أمّا السّمةُ الأسلوبيةُ المميّزةُ للصّورةِ الكلّيّةِ في هذهِ البُكائيّةِ (ثنائية الموت و الغربة)، فتتمثّل في تضافر كلٍّ من الموسيقى الخارجيّةِ ، و الدّاخليّة ، و الصورِ الجزئيّةِ ، و الألفاظِ الموحيةِ ،

و العاطفةِ و الشعورِ في رسمِ تلك الصّورةِ الحزينة ، حيث لا يستطيعُ الدارِسُ أن يُرجِعَ جمالَ الصّورةِ الكلّيّةِ في هذه المرثيّةِ إلى عنصرٍ بعينِه من تلك العناصرِ؛فجمالُها ناتِجٌ عنها مُجتمعةً،لا مجزّأة

ج) في مستوى البُنى النّحويةِ و البلاغيّة :

1 . ارتفاعُ نسبة الأفعال إلى الصفات وسَم النصّ بالانفعالية الناتجةِ عن مشاعر الحزنِ و الأسى ، و الشّوقِ و الحنين ، و الحسرةِ والتأسف ، و الجزعِ من المجهول .

2 .كثرةُ توظيفِ ضميرِ المتكلّم (الشاعر) ، و على الرَّغم من أنه محورُ الكلامِ في القصيدة إلاّ أنه لم يكن فاعلا ، و حاول تعويضَ العجزِ عن الفاعليّة بإضافةِ الأشياء إلى نفسه .

3 . و من أبرز السّماتِ الأسلوبيّة في البُنى البلاغيّة توظيفُ الجملةِ الإنشائيّة أكثرَ من الجملة الخبرية .

4 .كثرةُ توظيفِ جملةِ الأمرِ التي أفادت الالتماس ؛حيث قاربت رُبعَ جمل القصيدة .

5 . تمركزُ التّمنّي في الأبيات الثلاثةِ الأولى جعل منه سمةً أسلوبيّةً بارزةً في القصيدة .

6 . اتّسَامُ الزّمنِ النحوي (أو السياقي) ، بسيطرةِ المستقبلِ على الماضي و الحاضر ، حيث تجاوزت نسبةُ توظيفِه النّصف ، على الرَّغم من أنّ الشاعر مُشرِفٌ على الموتِ.

RESUME

- Le présent exposé a pour objet un mémoire en vue d'obtenir le grade de ''Magister'' dans ''la Science Linguistique Arabe''. Le texte support étudié est l'un des textes poétiques arabes, à savoir : Marthiat (Jérémiade) de ''Malek Ibn Erríb'' dans laquelle il s'était attendri avant même sa mort.

-Son écrivain l'a intitulé « Les Marques du style dans la Jérémiade de ''Malek Ibn Erríb'' ».

-Ce dit exposé vise à découvrir ces marques qui ont fait de ce message linguistique un chef-d'œuvre artistique glorieux.

- L'auteur dudit exposé avait opté pour une méthode descriptive pour présenter son étude, tout en s'appuyant sur l'analyse et la statistique qui aura à dénombrer ces marques stylistiques dans le texte, et les découvrir.

- Cet exposé est composé d'une introduction, d'une initiation théorique, de trois chapitres pratiques et d'une conclusion. Il est annexé par une biographie, avec une courte justification du texte support outre une partie de vocabulaires utilisés dans le texte, pour faciliter la mission du lecteur.

- Concernant l'initiation théorique, elle a été intitulée ''Dans l'Essence du Style''. C'est une initiation constitutive de l'étude, sachant qu'il est impossible d'élaborer une étude pratique sans base théorique d'appui.

- Cette dite initiation a porté sur les principales tendances stylistiques et les théories du style arrivant au sens de la ''Marque stylistique'' qui est la partie élémentaire de la recherche.

- Quand au Chapitre premier, il avait pour titre '' Les marques du style dans la structure musicale''. Il comprend deux sous–chapitres ; le premier portant sur les marques stylistiques dans la musique externe, se présentant dans le paradigme et la rime ; tan disque le deuxième avait pour objet l'étude des marques stylistiques dans la musique interne, se présentant dans le son isolé (sons sonores et assourdis), les sons des voyelles, les sons des semi–voyelles, le son du ''R'' et la nunnation (marque de l'indétermination), ainsi que le son dans le cadre du lexème (la répétition, l'assonance, l'antithèse et la collation).

- De ce qui est du deuxième chapitre, il a été intitulé ''Les marques du style dans la complexion'' il a été réparti en deux sous–chapitres : le premier a porté sur ''Les types de formation rhétorique de l'image partielle '', qui à son tour, est réparti en trois points : le premier portant sur les marques du style dans les structures établies sur les relations de comparativité (Comparaison et métaphore) ; alors que le deuxième point a eu pour étude les marques stylistiques dans les structures bâties sur la relation d'enchaînement (métonymie, Majaz absolu et Majaz raisonnable), quant au troisième, il a été consacré à l'étude des marques stylistiques dans l'image véridique.

- A propos du deuxième sous–chapitre, il a porté sur l'image globale : ses caractéristiques et ses fonctions. Il est réparti en deux points : le premier a étudié

les éléments de l'image globale (musique externe et interne, les images artielles, le lexème révélateur, les sentiments et l'émotion) ; alors que le deuxième point s'est chargé d'étudier : les caractéristiques de la structure artistique et ses fonctions. Les caractéristiques étudiées étant : conformité avec l'expérience poétique, l'unité, la cohérence et la révélation. Les fonctions étant : transfert des sentiments et d'émotion, transfert des sentiments par la plus simple expression ainsi que la vitalisation des objets inanimés.

- Le troisième chapitre de la présente recherche a été intitulé ''Les marques stylistiques dans les structures grammaticales et rhétoriques''. Il a compris deux sous–chapitres. Le premier a étudié « les marques stylistiques dans les structures morphologiques (conjugaison), et est réparti en deux points : Le premier consacré à l'application de l'équation de ''A.Buseman'' basé sur le calcul du nombre des verbes par rapport aux adjectifs ; le deuxième étant consacré à l'étude de ''la marque stylistique dans le pronom de l'auteur (Je).

- Quand au deuxième sous–chapitre, il a eu pour objet l'étude ''des Marques stylistiques dans les structures grammaticales et rhétoriques'', étude dans laquelle, il a été marié entre la grammaire et les significations, se basant sur la classification des phrases selon leur système et leurs styles fixant leurs types et leurs figures, et mettant en relief leurs notions rhétoriques.

- Ce sous–chapitre a été réparti en deux points : Le premier a eu pour étude la phrase déclarative de tous types : affirmative, intensive et négative ; le deuxième point a fait l'étude de la phrase rédactionnelle : demande et information.

- Ledit exposé était terminé par une conclusion comportant les principaux résultats réalisés. Lesquels résultats classés en deux catégories :

° Résultats généraux : portant sur les différents aspects méthodologiques, musicaux, grammaticaux et rhétoriques.

° Résultats spéciaux : qui concernent les marques stylistiques dans le texte étudié (texte support)

Premièrement : Résultats Généraux :

1/ La nécessité de bénéficier de toutes les tendances stylistiques, pour enrichir l'objet de l'étude, tout en évitant de distordre le cou des textes en vue de confirmer une telle ou telle théorie ou dicton précédent.

2/ L'importance des statistiques dans les études des textes étant capables (les statistiques) de dévoiler les marques qui font du message parlé un chef–d'œuvre.

3/ L'objet n'est jamais la raison de rendre les textes littéraires glorieux, c'est plutôt le style qui peut le faire.

4/ La négligence de la part des hommes de la prosodie et de la rime, de la lettre qui vient avant ''Alif Taâcis'' dans la rime et que nous avons proposé

d'appeler ''El Moâcis'' (Le constructif), étant donné son rôle énorme dans la prononciation de ''Alif Taâcis'' lui – même.

5/ Le style du serrement est un style déclaratif et nom rédactionnel. Il n'est autre qu'un moyen de confirmation.

6/ La phrase vocative n'est pas constituée uniquement de la l'interjection vocative avec l'interpellé, mais il faut également que la subordonnée vocative en soit une partie (La subordonnée vocative est la parole déclarative ou rédactionnelle qu'on veut annoncer à l'interpellé).

7/ La phrase de consternation n'est pas seulement un objectif rhétorique du style vocatif, mais plutôt une phrase informative indépendante, du point de vue sens.

8/ Le fonction du nom ''marfou'â ; après la préposition de condition, est toujours sujet dans les phrases verbale et nominale.

Deuxièmement : Résultats Spéciaux :

A/ Au niveau de la structure musicale :

1/ Bien que le paradigme n'est qu'un élément du rythme poétique, le choix du ''Tawil'' - avec ses nombreux sons et syllabes – est considéré comme marque stylistique de ce poème. Le poète dispose d'un intervalle vocal bien convenable pour exprimer ses sentiments et émotion. Le choix du deuxième ''Tawil Makboudh Aroudh et Dharb'' avait un rôle dans la révélation du poème qui parle du décès et de la rétention d'esprit.

2/ Le début du poème non consterné contient une déviation de norme, et que cette jérémiade ne sera jamais comparable aux autres jérémiades.

3/ Compatibilité du nombre des luges dans un seul vers ou leur disparition avec le sens et l'émotion exprimés. Ainsi que leur répartition dans le poème lui a permis de réaliser une sorte d'équilibre vocal.

4/ Le grand nombre de phonèmes vocaux moyens a fait des sons plus récitatifs, ce qui convient juste avec l'objet du poème, et la volonté du poète d'exprimer son malheur et sa peine.

5/ La tendance de la rime à réciter, à travers l'usage de voyelles, les sons proches aux voyelles (semi–voyelles) et les sons sonores. Elle représente ainsi le sommet d'élévation vocale dans le vers.

6/ L'utilisation de la lettre ''Ya'' signifie la fin, la mort et disparition. C'est la dernière lettre de l'alphabet arabe. Le poète vivant ses dernières heures a fait usage dans la fini du vers, de la dernière lettre alphabétique pour exprimer ''La fini de la vie''.

7/ La répétition de ''ya'' et ''wa'' dans la rime et leur signification de malheur et de peine.

8/ La force de récitation dans le poème ne s'est pas basée sur la sonorisation ou le chuchotement, cette mission a été accomplie par les voyelles,

assistées par les semi–voyelles et les sons proches aux voyelles de par leur nature.

9/ Traitement de l'effort qui pourrait paraître à cause de l'usage des sons furtifs - qui nécessitent une quantité d'air plus que celle déployée avec les sons sonores – en choisissant ceux faciles à prononcer, c'est-à-dire ceux qui sortent du système vocal inférieur ou médiane.

10/ La répétition, par ses types et situations, a constitué la marque la plus remarquable dans la composition de la musique interne dans le présent poème. Elle a pu réaliser une interaction entre le son et la signification, assistée dans cette mission, consécutivement par la collation contextuelle et l'allitération.

B/ <u>Dans l'image rhétorique</u> :

1/ La rareté de la comparaison et la métaphore dans cette Jérémiade a fait une marque stylistique. Ça constitue une déviation du type habituel à l'époque du poète, la comparaison étant très réputée et demandée par les poètes, ainsi la métaphore, reine de la structure rhétorique.

2/ L'usage répété de la métonymie semble convenable aux conditions de la récitation de cette Jérémiade. Le poète en agonie, doit économiser ses propos, il a fait des allusions plutôt que des déclarations.

3/ L'image véridique joue le rôle et prend le nom de la littéraire au niveau de la formation de l'image globale. Elle était souvent plus efficiente que l'image rhétorique.

4/ Quant à la marque stylistique distincte de l'image globale dans cette pleureuse (couple : mort et éloignement) ; elle consiste en l'entraide entre la musique externe et interne, en l'image partielle, les lexèmes révélateurs, les sentiments et l'émotion pour dessiner cette image partielle. Le chercheur ne peut attribuer la beauté de l'image globale dans cette jérémiade à un seul élément bien déterminé. Cette dite beauté résulte de tous ces éléments regroupés, et non séparés.

<u>C/ Au niveau des structures grammaticales et rhétoriques :</u>

1/ L'augmentation proportionnelle du nombre des verbes par rapport aux adjectifs, a caractérisé le texte support d'une agitation résultant des sentiments de tristesse et de malheur, de nostalgie et passion, de déception et regret et de la peur de l'avenir.

2/ L'usage répété du pronom de l'auteur lui-même (je). Bien qu'il était l'axe de l'objet du poème, il n'a pas été le sujet des verbes. Il a essayé de remplacer sa passivité par l'attribution d'objets à sa personne.

3/ Parmi les marques stylistiques les plus remarquables dans les structures rhétoriques, on signale l'usage de la phrase rédactionnelle plutôt que la phrase déclarative.

4/ L'usage répété de la phrase impérative qui signifie la sollicitation, elle a représenté le ¼ des phrases du poème.

5/ La concentration des phrases exprimant le souhait dans les trois premiers vers a fait une marque stylistique distincte dans ledit poème.

6/ Le temps grammatical (contextuel) est caractérisé par la domination du futur sur le passé et le présent. Son utilisation a dépassé la moitié du poème, bien que le poète soit sur le seuil de la mort.

المصَادر و المرَاجع.

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .

المصادر العربية القديمة :

المصدر : أبو زيد القرشي: (محمد بن أبي الخطاب) (ت170هـ):

1- جمهرة أشعار العرب ، دار بيروت للطباعة و النشر ، 1984.

الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد). (ت 356 هـ):

2- الأغاني ، المجلد:22 ،تحقيق : عبد الستار أحمد فرج ، دار الثقافة ، بيروت،ط6 ،1983.

ابن الأنباري (أبو البركات عبد الرحمن بن محمد) (ت 577 هـ):

3 - أسرار العربية ،تحقيق: الدكتور فخر صالح قدارة ، دار الجيل، بيروت، ط1 ، .1995

4-الإنصاف في مسائل الخلاف،دار إحياء التراث العربي،مصر،تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد،(دط،(دت)

البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحي) .(ت 284 هـ):

5 - ديوان البحتري ، ج 1 ، دار صادر ، بيروت ، (د ط) ، (د ت) .

بشار بن برد (ت167 هـ):

6 - الديوان ، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية ، بيروت،(د ط)،(د ت) .

البغدادي (عبد القادر بن عمر).(ت 1093هـ):

7 - خزانة الأدب ولب لسان العرب ، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون ، المجلد 2 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط4 ، 1997.

التّنوخي (أبو يعلى عبد الباقي بن عبد الله).(ت 487هـ) :

8 -كتاب القوافي ، تحقيق : الدكتور عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، مصر، ط2 ، 1978 .

الجاحظ(عمرو بن بحر) (ت 255 هـ) :

9 - البيان والتبيين ،تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، (دط) ، (دت) ، ج1 .

10- الحيوان ، تحقيق و شرح : عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت،ط3 ،1969، ج 3.

الجرجاني(عبد القاهر).(ت 471 هـ) :

11 - أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق : سعيد محمد اللحام ، دار الفكر العربي،بيروت،ط1 ،.1999

12 - دلائل الإعجاز، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر ،1991.

ابن جني (أبو الفتح عثمان).(ت 392هـ):

13 - الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار ، عالم الكتب ، بيروت ، ط1 ، 2006.

14 -كتاب العروض ، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف ، دار السلام ،القاهرة ، ط 1، 2007 .

15 - اللمع في العربية ، تحقيق : حامد المؤمن ، مكتبة النهضة العربية ، بيروت ، ط2، 1985.

الخطيب القزويني (جلال الدين).(ت739 ه):

16- الإيضاح في علوم البلاغة ،تصحيح و مراجعة:الشيخ بهيج غزاوي،دارإحياء العلوم،بيروت،ط1، 1988.

ابن رشيق القيرواني(أبو على الحسن).(ت 463ه) :

17-العمدة في نقد الشعروتمحيصه،شرح وضبط الدكتور عفيف نايف حاطوم،دارصادر،بيروت،ط2، 2006

رضي الدين الاستراباذي (ت686 ه) :

18- شرح الرضي على الكافية ، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر ، جامعة قاريونس ، ليبيا ، 1978.

الرّماني (أبو الحسن علي بن عيسى).(ت384 ه) :

19- معاني الحروف ، تحقيق:الشيخ عرفان بن سليم حسونة الدمشقي ، المكتبة العصرية ، صيدا- بيروت، ط1 ،2005.

الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله)(ت794 ه) :

20- البرهان في علوم القرآن ، تحقيق أبي الفضل الدّمياطي ، دار الحديث ، القاهرة ،(د ط) ، 2006.

الزمخشري (محمود بن عمر).(ت538 ه):

21-الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، تصحيح مصطفى حسين أحمد ، دار الكتاب العربي ، ، ط 3 ، 1987ج 2 .

22- المفصل في صنعة الإعراب،تحقيق:الدكتور علي بو ملحم ،دار و مكتبة الهلال،بيروت،ط1، 1999

الزوزني(أبو عبد الله الحسين) :

23- شرح المعلقات السبع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط5 ،1985.

السكاكي (أبو يعقوب يوسف) .(ت 626 ه):

24- مفتاح العلوم ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،(د ط) ، (د ت) .

سيبويه(أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر).(ت 180ه):

25- الكتاب ، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، (د ت).

ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد) (ت 322 ه) :

26- عيار الشعر ، تحقيق:الدكتورعبد العزيز بن ناصر المانع ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ،(د.ت) .

العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل). (ت 395 ه):

27- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)،تحقيق الدكتورمفيد قميحة،دارالكتب العلمية،بيروت،ط1، 1981.

ابن عقيل(عبد الله بهاء الدين بن عبد الله). (ت 769ه) :

28- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ، القاهرة ، (د ط)،2004 ، ج1 .

ابن فارس (أبو الحسين أحمد).(ت395 هـ):

29- الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها دار الكتب العلمية ، علّق عليه أحمد حسن بسج ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1995.

القالي (أبو علي إسماعيل بن القاسم).(ت 356 هـ)

30- ذيل الأمالي و النوادر ، مراجعة : لجنة إحياء التراث العربي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1980.

ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم).(ت 276 هـ).

31 - الشعر و الشعراء ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط 3 ، 1987.

قدامة بن جعفر(أبو الفرج). (ت327 هـ):

32 - نقد الشعر، تحقيق :الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية ، بيروت،(د ط)، (دت).

القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد).(ت 684 هـ):

33-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية،1966.

المبرّد (أبو العباس محمد بن يزيد).(ت 285 هـ):

34- المقتضب ، تحقيق : محمد عبد الخالق عضيمة ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، وزارة الأوقاف بمصر ، القاهرة ،ط3، 1994.

ابن مضاء القرطبي . (أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن).(ت592 هـ) :

35- الردّ على النحاة ، تحقيق : د. شوقي ضيف ، دار المعارف،القاهرة،ط3، (د ت).

ابن المعتز (عبد الله).(ت296 هـ):

36- كتاب البديع ، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط3 ، 1982.

ابن منظور(محمد) (ت711 هـ) :

37- لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ،1994 .ج1 ، مادة: " سلب ". ج2 ، مادة : "سنح ".ج 3 ، مادة : "خنذ" .ج 4 ، مادة : " دَرَرَ "، و مادة:"حسر" . ج 6 ،مادة : "أسس".ج7 مادة "نصص ".ج9، مادة: "لهف". ج10، مادة :"قيق". ج11 ، مادة " قسطل ". ج 14 ، مادة: "روى". ج15 ، مادة : "غضا " مادة : " قفا"، مادة :"نقا ".

ابن هشام الأنصاري (أبو محمد عبد الله جمال الدين).(ت761هـ):

38- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ،تحقيق : مازن المبارك ، و محمد علي حمد الله ، دار الفكر ، بيروت ، ط1 ، .2005

39-شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،دارالطلائع،القاهرة،2004

ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش).(ت643هـ) :

40 - شرح المفصل ، تصحيح : مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية ،مصر (د ط)، (د ت).

المراجع العربية الحديثة :

إبراهيم أنيس :

1 -الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ،.1999

2- دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، (د ط) ، (د ت) .

3- موسيقى الشعر ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط6 ، 1988.

إبراهيم مصطفى :

4- إحياء النحو، الآفاق العربية ، القاهرة ، (دط)،2003 .

إحسان عباس :

5- فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، (د ط) ، (د ت) .

أحمد مصطفى المراغي :

6- علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع) ، دار القلم ، بيروت، (د ط) ، (د ت) .

أحمد مطلوب :

7- الصورة في شعر الأخطل الصغير ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ،(د ط) ، 1985 .

الأحمدي (موسى بن محمد بن الملياني):

8- المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ، دار العلم للملايين ،بيروت ،ط2 ، 1969 .

بوحوش(رابح):

9- اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر و التوزيع ، عنابة، الجزائر، 2006.

تمام حسان :

10- اللغة العربية معناها و مبناها ، عالم الكتب،ط4 ، 2004.

جابر عصفور:

11- الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي،ط3، 1992.

جوزيف ميشال شريم :

12- دليل الدراسات الأسلوبية ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ،ط 1 ، 1984 .

حسن فتح الباب :

13- رؤية جديدة لشعرنا القديم (مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث و المعاصرة)، دار الحداثة، بيروت ، ط1 ، 1984.

حسين الحاج حسن :

14- أدب العرب في عصر الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط1 ، 1984.

الحملاوي (أحمد) :

15- شذا العرف في فن الصرف، دار القلم ، بيروت، ط2 ،(دت).

الخالدي (صلاح عبد الفتاح) :

16- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، دار الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، 1988.

خان (محمد) :

17- لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة ".دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، ط1، 2004 .

بو خلخال (عبد الله):

18- التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،(د ط)، (د ت) ج1.

ذويبي (خثير):

19- البنيوية و العمل الأدبي – دراسة بنيوية شكلانية – (لمرثية مالك بن الريب) ، مطبعة موساوي ، سطيف ، الجزائر ، ط1 ، 2001

الراجحي (عبده) :

20- التطبيق الصرفي ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ،1988.

ربابعة (موسى سامح) :

21- الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ، 2003.

ريمون طحان:

22- الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ج 2 .

السامرائي (فاضل صالح) :

23 – الجملة العربية تأليفها و أقسامها ،دار الفكر ، عمّان ،الأردن ، ط1 ،.2002.

24 – الجملة العربية و المعنى ،دار ابن حزم ، بيروت ، ط1 ،.2000.

25 – معاني النحو، دار الفكر، عمان ، الأردن ، ط1، 2000.

السد (نور الدين):

26- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، ج1 وج2،دار هومة ، الجزائر ،1997.

سعد مصلوح :

27- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ،ط3 ، 2002 .

شكري محمد عياد:

28- موسيقى الشعر العربي ،(مشروع دراسة علمية) ،دار المعرفة ، القاهرة ،ط2 ، 1978 .

شوقي ضيف :

29- تجديد النحو ، دار المعارف ، ط3 ،(د ت) .

صلاح فضل :

30- علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، دار الشروق،ط1، 1998.

صلاح يوسف عبد القادر :

31 – في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية،شركة الأيام للطباعة،المحمدية،الجزائر،ط1، 1997

الطرابلسي (محمد الهادي) :

32- خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية 1981.

طه حسين :

33- من تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي و الإسلامي،المجلد1،دار العلم للملايين،بيروت، ط4 ،1981

عبد العزيز عتيق :

34- علم العروض و القافية ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ،2004 .

عبد الفتاح لاشين :

35- الخصومات البلاغية و النقدية في صنعة أبي تمام ، دار المعارف ، القاهرة، 1982 .

عبده بدوي :

36- دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار الرفاعي ، الرياض، السعودية ، ط2 ، 1984.

عز الدين إسماعيل:

37- الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، دار العودة ،بيروت ط3، 1981.

علي البطل :

38- الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها و تطورها)، دار الأندلس ، بيروت ، ط2 ، 1981 .

علي علي صبح :

39- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، المكتبة الأزهرية للتراث،القاهرة ،ط2 ، 1996 .

العمري(محمد):

40- تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر. الكثافة. الفضاء. التفاعل) ، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1990.

فاطمة الطبال بركة :

41- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون (دراسة و نصوص) المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1993.

فتح الله أحمد سليمان :

42- الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ،مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004 ،

اللبدي (محمد سمير نجيب) :

43- معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، و دار الفرقان ، عمّان ، الأردن ، ط2 ، 1986 .

محمد إبراهيم عبادة:

44- الجملة العربية (دراسة لغوية نحوية)، منشأة المعارف ، الاسكندرية ،1988 .

محمد صالح الضالع:

45- الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ،القاهرة ،2002،(دط) .

محمد عارف حسين ، و حسن علي محمد:

46- دراسات في النص الشعري (العصر الحديث) ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، 2000.

محمد عبد السلام هارون :

47- الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط5 ، 2001 .

محمد عبد المطلب :

48- البلاغة و الأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1984.

محمد غنيمي هلال :

49- النقد الأدبي الحديث ،دار العودة ، بيروت ،ط1 ، 1982 .

محمود أحمد نحلة :

50- لغة القرآن الكريم في جزء عمّ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981 .

51- مدخل إلى دراسة الجملة العربية ،دار النهضة العربية ، بيروت ، 1988.

المخزومي (مهدي):

52- في النحو العربي نقد و توجيه ، دار الرائد العربي ، بيروت، ط2 ، 1986.

المسدي (عبد السلام) :

53- الأسلوبية و الأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب ،ليبيا-تونس، 1977.

54- النقد و الحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، (د ط) ، (د ت).

مصايف (محمد) :

55- النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط 2 ، (د ت) .

مصطفى ناصف :

56- الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ،1983 .

الملائكة (نازك):

57- قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 14 ،2007 .

الموافي (محمد عبد العزيز) :

58- قراءة في الشعر الإسلامي و الأموي ، دار غريب ، القاهرة ، ط6 ،2007 .

يوسف حسين بكار:

59- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس،بيروت ، ط2 ،1983.

المراجع الأجنبية المترجمة :

أولمان (ستيفن) :

1- دور الكلمة ،ترجمة الدكتور كمال بشر ،دار غريب ، القاهرة ،ط12 ،(دت).

باي (ماريو):

2- أسس علم اللغة ،ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب ، القاهرة ، ط3 ، 1987 .

جيرو (بيير):

3- الأسلوب و الأسلوبية ،ترجمة :منذر عياشي ،مركز الإنماء القومي ، بيروت ، (دط) (د ت).

دي سوسير (فردينان) :

4-محاضرات في الألسنية العامة،ترجمة:يوسف غازي ومجيد النصر،المؤسسة الجزائرية للطباعة،1986.

كريستيفا (جوليا) :

5- علم النص ،ترجمة : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط 2 ، 1997 .

مجموعة من المؤلفين ، ترجمة :منذر عياشي :

6- العلاماتية و علم النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2004.

مولينيه (جورج):

7- الأسلوبية،ترجمة:بسام بركة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت ،ط2 ، 2006.

المجلات و الدوريات :

مجلة الدراسات اللغوية ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر .

1- العدد :01 ، 2002 .

مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

2- المجلد 5 ، العدد :1، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1984.

مجلة اللغة و الأدب ، معهد اللغة العربية وآدابها ،جامعة الجزائر :

3- العدد : 11، ماي 1997 .

4- العدد : 12 ، ديسمبر 1997.

5- العدد : 14 ، ديسمبر 1999.

مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ،جامعة بسكرة ، الجزائر.

6- العدد : 1، جوان2007.

مجلة المخبر(أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري) ، **كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية** ، جامعة بسكرة ، الجزائر .

7- العدد : 3 ، 2006.

مواقع الإنترنيت:

البكري (طارق) :

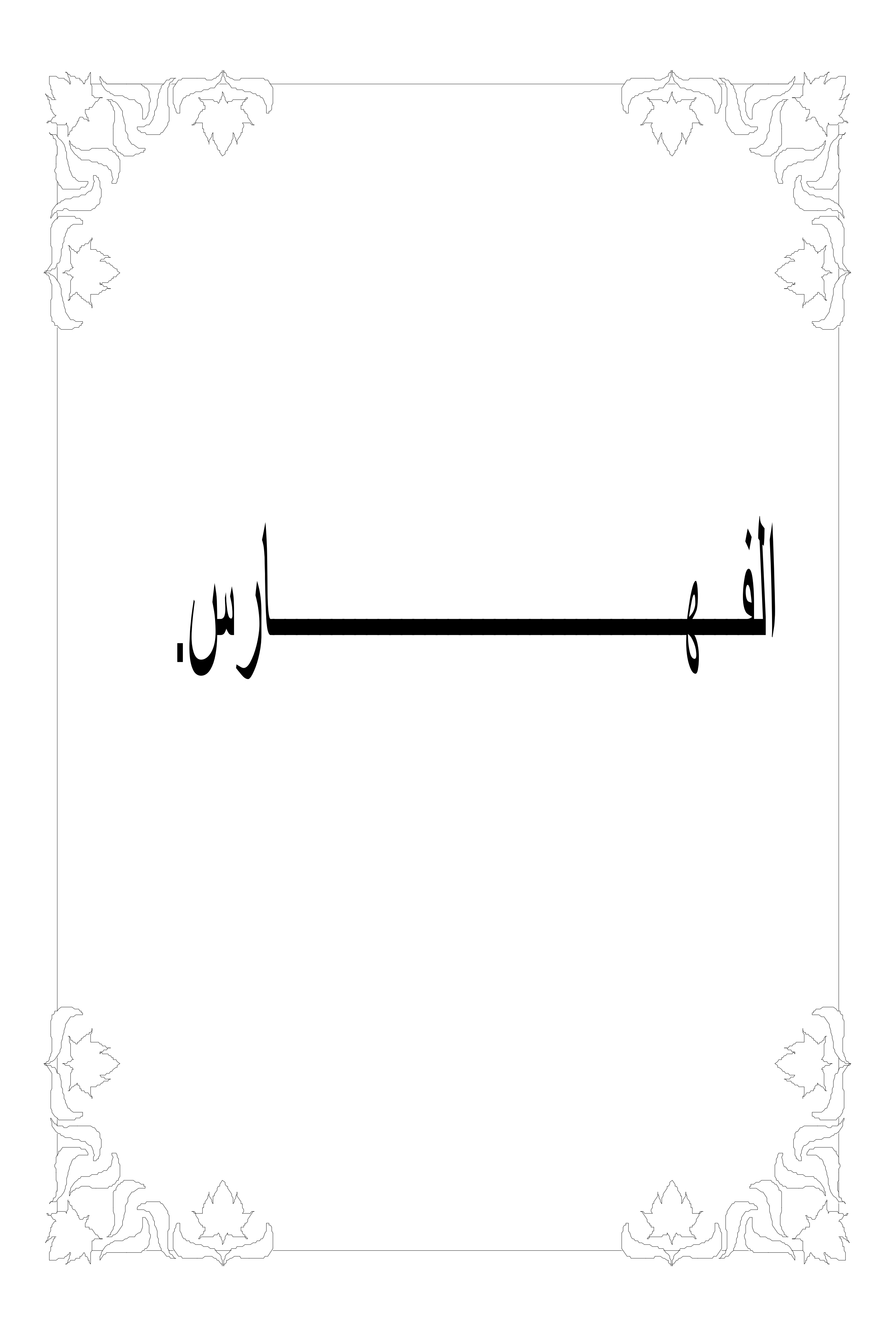
1- (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير) ،http:/ www.diwanalarab.com./spip.php،2جوان 2002.

بلوحي (محمد):

2-(الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة)،مجلة التراث العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق العـدد:95 السـنة :24، أيلـول 2004.-http://www.awu.dam.org /trath/ind turath95.htm

محمد جمال صقر:

3-(بحث فيما بين العروض و اللغة)http://minchawi.com/vb/shouthread.ph . 12 سبتمبر 2006.



الفهـــــــــارس.

فهرس الآيات القرآنية مرتّبة حسب المصحف.

الآية.	السورة.	رقم الآية	الصفحة.
﴿كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ إِنْ تَرَكَ خَيْرًا الْوَصِيَّةُ لِلْوَالِدَيْنِ وَالأَقْرَبِينَ بِالْمَعْرُوفِ حَقًّا عَلَى الْمُتَّقِينَ﴾	البقرة.	180	111
﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ﴾	آل عمران.	41	147
﴿ وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ﴾	آل عمران.	144	70
﴿ أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَى مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ فَقَدْ آتَيْنَا آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُمْ مُلْكًا عَظِيمًا﴾	النساء.	54	255
﴿ يَالَيْتَنِي كُنتُ مَعَهُمْ﴾	النساء.	73	265
﴿ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ وَإِذَا قَامُوا إِلَى الصَّلَاةِ قَامُوا كُسَالَى يُرَاءُونَ النَّاسَ وَلاَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ إِلاَّ قَلِيلاً﴾	النساء.	142	217
﴿ قَالَتْ يَاوَيْلَتَا أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ﴾	هود.	72	268
﴿ يَاصَاحِبَيِ السِّجْنِ أَأَرْبَابٌ مُتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ﴾	يوسف.	39	153
﴿ وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُوا إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِنْدَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلاهُمَا فَلا تَقُلْ لَهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلاً كَرِيمًا﴾	الإسراء.	23	182
﴿ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولاً﴾	الإسراء.	36	41
﴿ الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلاً﴾	الكهف.	46	73
﴿ وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي﴾ .	مريم.	05	74
﴿ وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَزْوَاجِنَا وَذُرِّيَّاتِنَا قُرَّةَ أَعْيُنٍ وَاجْعَلْنَا لِلْمُتَّقِينَ إِمَامًا﴾	الفرقان.	74	150
﴿ أَلاَّ يَسْجُدُوا لِلَّهِ﴾	النمل.	25	265
﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ﴾	الروم.	55	119
﴿ يَاحَسْرَةً عَلَى الْعِبَادِ مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ رَسُولٍ إِلاَّ كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُون﴾	يسن.	30	269

فهرس الأشعار مرتبةً ألفبائيا حسب القوافي .

البيت.	الشاعر	البحر.	الصفحة.
وَالشِعرُ لَمحٌ تَكفي إِشارَتُهُ وَلَيسَ بِالهَذْرِ طُوِّلَت خُطَبُه	البحتريّ(284هـ)	المنسرح.	146
السّيفُ أصْدقُ إنْباءً مِن الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بينَ الجِدِّ و اللَّعِبِ بِيضُ الصَّفَائِحِ ، لا سُودُ الصّحَائِفِ في مُتُونِهِنَّ جَلاَءُ الشَّكِّ و الرِّيَبِ	أبو تمام (231هـ)	البسيط.	30
أمامَك فانظُرْ أيَّ نَهْجيْكَ تَنْهَجُ: طَرِيقانِ شتَّى:مُسْتقيمٌ و أعوَجُ	ابن الرومي(283هـ)	الطويل.	49
مَجْرى القَوافي في حُروفٍ ستّةٍ كالشّمسِ تجري في علُوِّ بُروجها تأسيسُها، و دَخيلُها مع رِدْفِها و رويُّها معَ وَصْلِها ، و خُروجِها	صفي الدين الحلي (750هـ)	الكامل.	76
بُكاؤُكما يشفي و إن كان لا يُجْدي فَجودا فقَدْ أَوْدى نظيرُكما عندي	ابن الرومي.	الطويل.	49
فَلا جَزِعٌ إِن فَرَّقَ الدَهرُ بَينَنا وَكُلُّ فَتىً يَوماً بِهِ الدَهرُ فاجِعُ	لبيد بن ربيعة(41هـ)	الطويل.	156
وتَقْفُو إلى الجَدْوَى بجدْوَى، وَإنّما يَرُوقُك بَيْتُ الشِّعرِ حينَ يُصَرّعُ	أبو تمام	الطويل.	52
ولا تنكحي . إن فرّق الدهر بيننا . أغمَّ القفا والوجهِ ليس بأنزعا	هدبة بن الخرشم (50ق هـ)	الطويل.	155
ولستُ إذا ما الدهرُ أحدثَ نكبةً ، بألْوثَ زوّارِ القرائبِ ، أخْضَعا	مُتمِّم بن نويرة اليربوعي(30 هـ)	الطويل.	156
فَقَلِّدوا أَمرَكُمْ – لِلَّهِ دَرُّكُمُ – رَحْبَ الذِّراعِ بِأَمرِ الحَربِ مُضطَلِعا	لقيط بن يعمر الإيادي (249ق هـ)	البسيط.	270
وَقَافِيَةٍ مثْلُ حَدِّ السِّنَا نِ تَبْقَى وَ يَذْهَبُ مَنْ قَالَهَا	الخنساء (24هـ)	المتقارب.	67
فَيا لَكَ مِن لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ	امرؤ القيس(72ق)	الطويل.	268

البيت	الشاعر	البحر	الصفحة
بِكُلِّ مُغارِ الفَتلِ شُدَّت بِيَذبُلِ			
وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَمَّلِ	امرؤ القيس	الطويل.	252
فَتَعرُككُم عَركَ الرَحى بِثِفالِها وَتَلقَح كِشافاً ثُمَّ تُنتِجْ فَتُتئِمِ	زهيرٌ بن أبي سلمى (13ق هـ).	الطويل.	134
بِها العَينُ وَالأَرآمُ يَمشينَ خِلفَةً وَأَطلاؤُها يَنهَضنَ مِن كُلِّ مَجثَمِ	زهير بن أبي سلمى.	الطويل.	154
وَأَعلَمُ ما في اليَومِ وَالأَمسِ قَبلَهُ وَلَكِنَّني عَن عِلمِ ما في غَدٍ عَمِ	زهير بن أبي سلمى.	الطويل.	185
يَا قَوْمِ أُذْنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عاشِقَةٌ وَالأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العيْنِ أَحْيانَا قالوا:بمن لا تَرى تَهْذي ؟ فَقُلتُ لهم: الأُذْنُ كالعَيْنِ تُوفِي القَلْبَ مَا كَانَا	بشار بن برد (167هـ)	البسيط.	41
دايَنْتُ أَرْوى و الدّيونُ تُقْضَنْ فَمَطَّلَتْ بَعضاً و أدّتْ بعْضَنْ	رؤبة بن العجاج (145 هـ).	الرجز.	102
و قاتِمِ الأعماقِ خاوي المخْتَرَقْنْ مُشْتَبِهِ الأعلامِ لماعِ الخَفَقْنْ	رؤبة بن العجاج .	الرجز.	103
لَسْتَ مِنّي إِنْ حَسِبْتَ الـ ـشِّعْرَ ألفاظاً و وَزْنا خَالَفَتْ دَرْبُكَ دَرْبِي و انْقَضَى ما كانَ مِنا	إليا أبو ماضي (1957م)	مجزوء الرَّمَل.	124
ألا لا تَلوماني كَفَى اللّوْمَ ما بِيا فَما لَكُما في اللّومِ نفْعٌ و لا لِيا	عبد يغوث (43ق هـ)	الطويل .	4

الموضوع .	الصفحة .